MVSEVM

MVSEVM

MVSEVM

REVISTA MENSUAL DE ARTE ESPAÑOL ANTIGUO Y MODERNO Y DE LA VIDA ARTISTICA CONTEMPORANEA

VOLUMEN III

164520
31/8/21

BARCELONA
ESTABLECIMIENTO GRAFICO THOMAS

RESERVADOS LOS DERECHOS DE
PROPIEDAD ARTÍSTICA Y LITERARIA

N
7
M8
v.3

REPRODUCCIONES Y ESTAMPACIÓN DEL ESTABLECIMIENTO GRÁFICO THOMAS-BARCELONA

MVSEVM

IGNACIO ZULOAGA

RECIENTEMENTE la población de Eibar, en Guipúzcoa, fué teatro de una conmovedora, sencilla y, por lo tanto, imponente manifestación popular. Se festejaba el éxito de un hijo del país que había llegado a ser un pintor célebre en el mundo entero y que acababa de obtener uno de los grandes premios de la Exposición de Roma. Cerca de diez mil habitantes de la región, todos obreros y gente del pueblo, fueron a aclamar a su compatriota. No hubo ni discursos oficiales ni ceremonias; tan solo un banquete modesto y cordial, después del cual el artista recibió un álbum lleno de firmas de esos millares de humildes, y esta fué la más pura emoción de toda su vida: el entusiasmo vibrante e ingénuo de ese pueblo que acudía a él espontáneamente a ofrendarle su admiración. Se encontraba en aquel ambiente rústico del país vasco donde se deslizó su infancia y donde, desde el siglo XVIII, sus antepasados habían trabajado. Fué en julio de 1870 cuando nació. A su bisabuelo se deben obras maestras de armería con destino a la Corte y la organización de la Armería de Madrid; su abuelo la había también dirigido, revelándose un damasquinador magistral; después se ocupó en cerámica, y en estos trabajos interesó a sus hijos. El tío de nuestro artista continuó esta manifestación de arte, y su padre ha dejado maravillas de trabajos en hierro y damasquinado, habiendo antes cultivado la escultura de animales en París, donde conoció a Carpeaux y a Barye. En Eibar, donde acabó por establecerse, formó, hasta su muerte, acaecida en 1910, un núcleo de selectos obreros

IGNACIO ZULOAGA — EL CASTILLO DE CUÉLLAR

de arte. Nuestro pintor estaba, pues, con tal familia, preparado para ser un buen artista. Y creo que ya es cosa de decir su nombre: hablo de Ignacio Zuloaga, el más grande pintor español viviente. Poco hay que contar de sus comienzos. Allá en 1889 fué a Roma, más tarde a París, y empezó a trabajar en búsqueda de su camino; viajó por España, luchando contra la obscuridad y la pobreza, porque este descendiente de artistas era infinitamente más rico de honor y de talento que de dinero.

IGNACIO ZULOAGA — L. BRIVAL EN "CARMEN"

Fué hacia 1891 que yo ví sus primeros estudios en un reducido almacén de la calle Lee Peletier, donde un entusiasta aficionado de arte moderno, fallecido después, Le Barc de Boutteville, reunía con el título contradictorio de «galería impresionista y simbolista» todo linaje de cuadros de gente joven. Me llamaron la atención los trabajos de ese español que firmaba Zuloaga y Zabaleta, juntando el nombre de su madre al suyo, y de cuyo artista solo se me supo decir que no sabía francés (lo aprendió admirablemente con el tiempo) que vivía solitario y que trabajaba mucho. En 1894 comenzó a exponer en el Salón de la Sociedad Nacional; en 1898 un retrato en pié atraía la mirada de los inteligentes; en 1899 un grupo de retratos era comprado por el museo del Luxemburgo, y de pronto Zuloaga alcanzó la celebridad. La fortuna y la gloria se le ofrecían. Su historia íntima se resume, como su historia artística, en una palabra: trabajo. Casado con la hermana de un delicado y expresivo pintor francés, Máximo Dethomas, vive una parte del año en Segovia, en la vieja iglesia de San Juan de los Caballeros, que ha transformado en estudio, y donde crea, apasionadamente, un mundo de figuras. Prosigue su labor en París, en un sencillo taller que carece de todo lujo, pero cuyos muros es-

IGNACIO ZULOAGA — LA EMPOLVADA

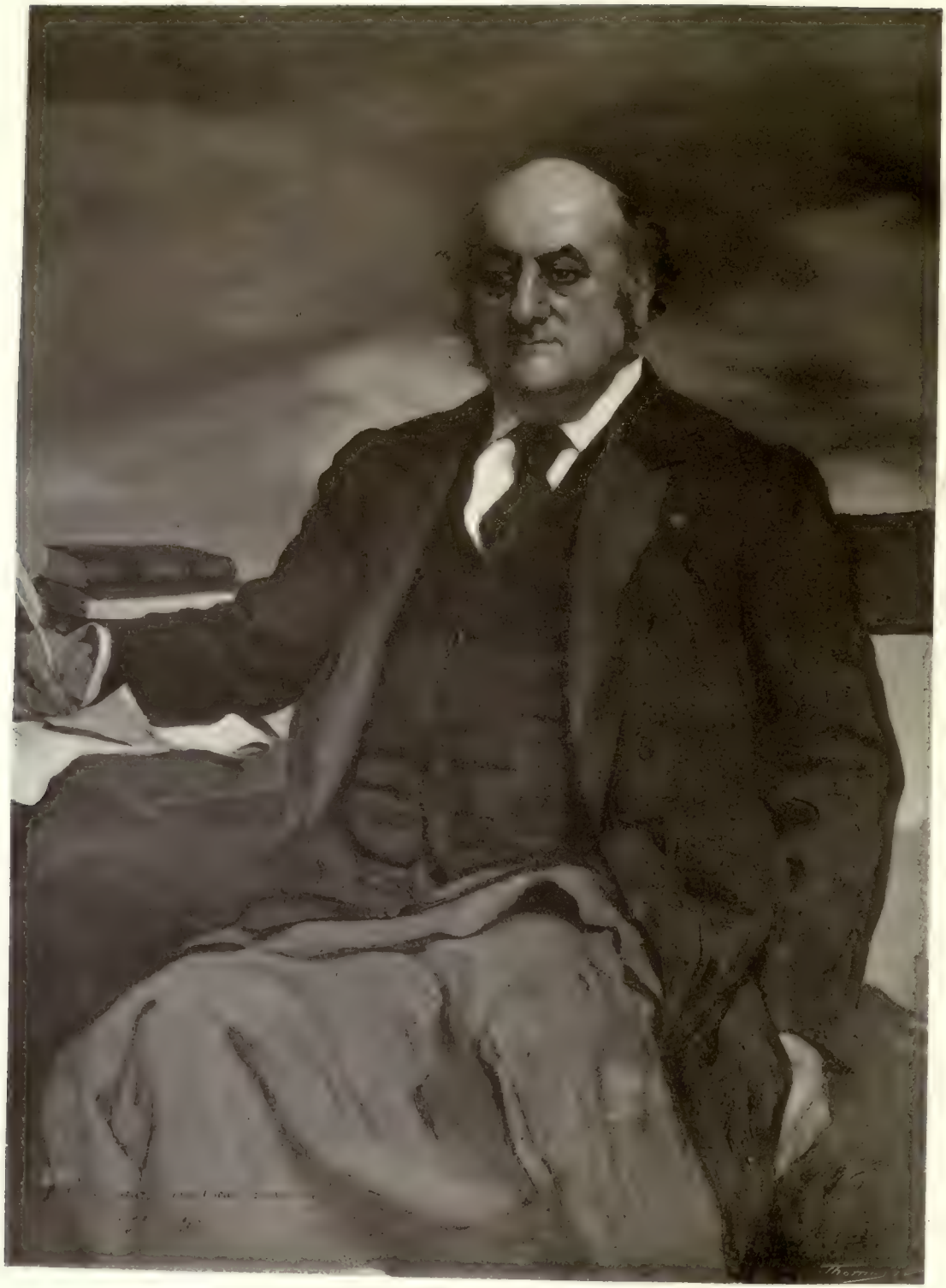
VÍSPERA DE TOROS, POR IGNACIO ZULOAGA. (MUSEO DE BRUSELAS)

LA MERIENDA, POR IGNACIO ZULOAGA. (MUSEO DE BERLÍN)

MI TÍO DANIEL Y SU FAMILIA, POR IGNACIO ZULOAGA

[illegible]RITA M.
POR IGNACIO ZULOAGA

RETRATO, POR IGNACIO ZULOAGA. (MUSEO DE PAU)



MR. [illegible] BROWNING,
POR IGNACIO ZULOAGA

FOTOTIPIA, THOMAS-BARCELONA

PAULETTE DE LA HARPE
POR IGNACIO ZULOAGA

LAS BRUJAS DE SAN MILLÁN,
POR IGNACIO ZULOAGA

tán decorados mucho mejor que con las más ricas tapicerías o las chucherías de los pintores mundanos: por telas de Goya y de El Greco; maravillas recogidas sagaz y apasionadamente por un ferviente admirador de maestros. El hombre y su obra reflejan completamente la impresión de una voluntad independientemente absoluta, por lo que se refiere a la moda y la época.

El trazo más saliente del arte de Zuloaga es, en efecto, la rebusca intensa del carácter; pero en una forma y un estilo profundamente clásicos. No solamente no ha sido perturbado por la estética impresionista, sino que su obra entera constituye una repulsa a esta estética en el dominio del estilo y en el de la técnica. Ante todo el impresionismo inquiere la transposición de efectos de luz sobre los objetos y los seres, y se dirige a hacer sensibles los más curiosos y los más sutiles de [illegible]. Traduce lo momentáneo e intenta seguir minuto por minuto las interesantes y fugaces modificaciones de la luz. El aire coloreado que se interpone entre las cosas y nuestros ojos es el asunto verdadero y esencial de todo cuadro impresionista, y, muy a menudo, esta preocupación condujo a los maestros de arte a sacrificar el dibujo y el carácter de los objetos y los seres distinguidos entre esa vibración cambiante que acababa por constituir la substancia misma de esos seres y de esos objetos. El señor Zuloaga, en sus figuras o sus paisajes, se presenta, por el contrario, absolutamente dispuesto a no ocuparse de esta verdad atmosférica y de esta anotación de los efectos transitorios. Es, en esto, semejante a los antiguos maestros, a los paisistas franceses de 1830, a los holandeses y, aún, a los clásicos de los siglos XVII y XVI. Teodoro Rousseau, Ruysdael, Hobbema, lo mismo que Rembrandt y Ticiano, buscaron, principalmente, el carácter sintético y permanente de los paisajes y figuras. Ellos, por cierto, en-

IGNACIO ZULOAGA — ESTUDIO

contraron y apreciaron efectos de luz justos y especiales, pero su gran preocupación fué, desdeñando el efecto fugaz y el aspecto cambiante de la atmósfera, valerse de los planos y los volúmenes de la realidad profunda e inmutable. Han impuesto a los paisajes y a las figuras su luz propia, concebida según una harmonización particular, hija, ciertamente, de una observación intensa; pero creada de nuevo y modificada según un efecto por entero personal. Renunciando a perseguir la naturaleza minuto por minuto, encontrando vana, además, esta persecución que no será jamás completamente posible y que tiene en último término a la fotografía en colores instantánea, prefirieron evocar, mediante todos sus recuerdos, la cosa vista. El señor Zuloaga obra así; y con tanta libertad como Ticiano dispone detrás de una figura un paisaje cuya estructura y cuya tonalidad están destinadas a darla la importancia requerida. Ha firmado algunos paisajes sin personajes. Se ve en ellos categóricamente su voluntad de logro de síntesis. Desde un principio, esas visiones de una España dilatada, desierta y trágica están observadas del natural, y quienquiera conozca el país, lo halla fielmente reproducido. Pero el artista se ha desprendido de toda imitación. Combina los planos y los tonos para la obtención, lo más aproximada posible, del estado de alma que pretende sugerir, y ha pintado, no las cosas, sino su sentimiento. La luz de las obras de los museos nos parece verdad; pero, en cuanto salimos al exterior, echamos de ver la diferencia que media entre esa luz y la de la calle, comprendiendo entonces que, si nos emocionó, fué debido a que era una creación del espíritu de los maestros. El pintor Zuloaga sólo cuidó de hermosas y graves tonalidades asociadas con energía. En

IGNACIO ZULOAGA — MI PRIMA CÁNDIDA

IGNACIO ZULOAGA · SEGOVIA

esto corre parejas con Degas, quien ha sido colocado entre los impresionistas porque fué camarada suyo y compartió con ellos su destino, y, no obstante, su arte es antitético al de ellos. Y Manet en su primer período, Manet el del período obsesionado por Goya y Hals, era también indiferente a la atmósfera. Y fué, quizá, porque sintióse incapaz de igualar a esos genios que cedió, después de 1870, al influjo de sus amigos impresionistas y se entregó a ese arte de anotaciones momentáneas tan encantador, pero, tan superficial, que los grandes artistas descuidaron para atender a la realidad profunda.

Va, pues, el señor Zuloaga, contra las tendencias modernas, en cuanto a ese punto de vista, y así le ha sido reprochado. Con facilidad se tacha en el día, a los dibujantes y a los que tratan de que prevalezca el carácter en sus producciones, de hacer «pintura de museo». ¡Lo que no es un reproche que sea tan fácilmente merecido! En realidad, el señor Zuloaga ha encontrado ya «su luz», como Rembrandt, Watteau y Goya tienen la suya. Es reconocida enseguida, constituye su verdadera firma. No fué tomada de ningún maestro, sino que es bien propia, y esto es una dificultad suprema. También va contra las tendencias modernas actuales por su modo de pintar: no procede ni por manchas ni por división de tonos, ni abusa del anaranjado y del azul, ni se atiene al puntillismo, antes emplea tonos enteros, soberbias yuxtaposiciones de colores no mezclados, negros profundos, veladuras, toda la bella y sencilla técnica de antiguamente: aquella que bastó a realizar las grandes obras maestras.

Y, sin embargo, no es su lenguaje el de un virtuoso. El señor Zuloaga es lo que se llama un «buen pintor», a quien, según la opinión frecuentemente manifestada por la crítica en todos las países donde expuso, su maestría le pone al igual de un Besnard o un Sargent. Pero éstos, que son grandes artistas, dejan siempre, en más o en menos, la impresión de ser unos virtuosos. Su técnica deslumbradora hace pensar en la labor de un Kubelik, de Sarasate, de un Busoni o de un Hollman: se impone sea cual sea el asunto, se piensa en ella desde luego, y se piensa de-

COQUETERÍA GITANA,
POR IGNACIO ZULOAGA

MERCEDITAS, POR IGNACIO ZULOAGA

EL MATADOR "CORCITO"
POR IGNACIO ZULOAGA

EL BUÑOLERO, por IGNACIO ZULOAGA

LOS VENDIMIADORES, POR IGNACIO ZULOAGA (FRAGMENTO)

masiado. Produce la sensación de un maravilloso esfuerzo. El señor Zuloaga, por el contrario, desaparece detrás de sus temas — y este es el secreto de los grandes artistas. La labor de Ysaye, de Sauer, de Casals, tan perfecta y tan sorprendente como la de cualquier otro virtuoso, no permite pensar más que en la obra que manifiesta. Delante de las telas de Zuloaga, es en la vida en lo que se piensa — y solamente después se comprende lo que vale el artista. — Su ciencia es tan absolutamente adaptada al asunto, que la obra parece haber sido creada por sí misma y sin dificultad. Jamás el medio sobrepónese al fin; jamás el pintor se hace admirar; jamás es aparentemente virtuoso. En este particular, es tan reservado, tan concentrado, y tan sobrio como Ingres. No existe una sola pincelada suya que no tenga su estricta utilidad en el conjunto de la obra, y tratar de habilidad frente a sus telas, sería casi ofenderle. En estos tiempos en que hemos de desaprobar por

IGNACIO ZULOAGA — GITANA

IGNACIO ZULOAGA — JUEZ DE PUEBLO

un igual a los equilibristas, a las provocativas truhanerías o a ignorantes escondiendo su impotencia con pretendida ingenuidad de primitivo, el señor Zuloaga resulta el poseedor de la verdadera fuerza: de aquella que lo puede todo; y sabe, también, que el saber no es más que el medio de expresar y de emocionar, y que sólo tiene interés real a ese precio.

Tan opuesto a la moda es su estilo como su técnica. Es español y pinta su país. De éste da una idea infinitamente intensa y una de las causas de su éxito ha sido la intensa originalidad de la España evocada. España, en pintura y en las óperas, place mucho a los parisienses; pero la revelación de la obra de Zuloaga les impresionó, porque mostraba de una vez la convención y lo irritante de cuanto en ese género había sido exhibido en las exposiciones y presen-

tado en los teatros. Inmediatamente se advirtió que un país y una raza estaban manifestados allí, merced a la potencia de un realista nutrido de verdad, indudablemente; y, además, visionario capaz del logro de síntesis.

Y lo más singular, es que Zuloaga encontró en su misma patria, a causa de eso, viva oposición, que se tradujo en hostilidad. Al igual que Manet, ha sido discutido menos por causa de la técnica que del estilo, del carácter y el sentimiento. Y lo que precisamente le hizo triunfar en Francia fué, en España, motivo de polémica.

IGNACIO ZULOAGA — LUCIENNE BRIVAL EN "CARMEN"

Al llegar aquí, tengo el deseo de declarar cuanto siento yo la necesidad de ir con tacto y sin excederme, siendo extranjero y hablando de un español en una revista hispánica. Mas espero que le sea permitido a un crítico de arte francés presentar argumentos de índole artística, sin mezclarse en las discusiones y los incidentes como aquellos que tantas veces ocurrieron apropósito de Ignacio Zuloaga. Con seguridad, la oposición que le hicieron no guarda semejanza, ni por el grado de iniquidad ni por los insultos, con aquella que persiguió a Manet durante su vida. La acusación de «realismo» valió a ambos maestros reproches igualmente discutibles. Manet frente a las alegorías de la escuela clásica y las escenas del romanticismo decadente, opuso el estudio de la figura moderna, y trató de elevarlo al estilo.

Ha pintado España, Ignacio Zuloaga, tal cual la vió y la ama. Esta España en que él adora y que ve en su realidad, ya que vive en ella y la recorre sin cesar, observándola amorosamente, es la España antigua, superviviente, aquella de las mujeres tocadas con mantilla, de los toreros, de los pordioseros pintorescos, de los enanos, de las hechiceras, de las viejas ruínas, de los montes escarpados, y las llanuras melancólicas; la España soberbia, heroica y cómicamente sabrosa, la España de Calderón y de Cervantes. Así esto parécenos acertado y legítimo en Francia. Es, por lo mismo, que nos hemos enterado, con sorpresa, de que la España ciudadana,

LA FAMILIA DEL TORERO
GITANO por IGNACIO ZULOAGA

EL ALCALDE DE TORQUEMADA,
POR IGNACIO ZULOAGA

la España de las hermosas calles modernizadas, familiarizada con «el estilo de París», se burla de ver al mejor dotado de sus artistas mostrarla al mundo en su color local, que desaparece de día en día ante la canalización del *confort* contemporáneo. El lado sensual de la obra sublevó, por otro lado, a la gazmoñería, porque un espíritu tan claro y una mirada tan potente traducen sin rodeos cuanto perciben. Cuando un pueblo cesa de amar su color local, se impone que sea el extranjero quien persista en amarlo. El público internacional dió, pues, la razón al artista, disintiendo en esto de algunos de sus compatriotas. Por éstos se le ha opuesto al señor Zuloaga pintores con quienes es ilógico se le compare: el señor Sorolla y Bastida, por ejemplo. Este artista ha recibido en Francia calurosa acogida. Es un gran virtuoso de quien desde hace largo tiempo me he complacido en elogiar su talento. Contribuyó en gran manera, en 1895, a reanimar en España la vitalidad de una escuela que languidecía en un clasicismo académico o en la amanerada imitación de Fortuny. Y cabe decir que si éste, en su breve y triunfal carrera, fué un sabio y delicioso artista, no podía, por lo tanto, dar nacimiento a una escuela española, ya que procedía de Watteau y del siglo XVIII. Por sus figuras brillantes de color y sus asoleados paisajes atestigua el señor Sorolla un inmenso talento: se ha aprovechado felizmente del impresionismo francés, e indicado a sus compatriotas ese camino de rejuvenecimiento. Las lindas vistas de Granada, del señor Rusiñol, las suntuosas y raras telas del señor Anglada, derivan, también, del impresionismo. Pero hablando de realismo, es fuerza observar que el impresionismo es el realismo por excelencia, pues nada cabe que haga sin imitar a la naturaleza en sus más fugaces efectos, y que, fuera del aire libre, es impotente el artista. El señor Zuloaga sobrevino para determinar una escuela del todo contraria, componiendo según su sentimiento, después de una observación concisa, es menos realista que el señor Soro-

IGNACIO ZULOAGA — EN SAINT CLOUD

lla, que imita admirablemente la naturaleza, pero que no la interpreta. Si uno de ellos busca la expresión de las apariencias, el otro da preferencia al carácter predominante. Añadiré que el arte del señor Sorolla es, como el verdadero impresionismo, internacional, siendo como es la base de esta estética el estudio de la atmósfera. No fué como español que se le festejó en París al señor Sorolla, — cuya obra es muy poco manifestativa de su patria y de su raza, — fué como impresionista que había convertido a una parte de la joven escuela española a las recientes doctrinas del arte francés.

IGNACIO ZULOAGA — UN JUEZ DE PUEBLO

Tal matiz hará comprender que el señor Zuloaga, en cambio, reanuda la verdadera y interrumpida tradición, y procede lógicamente, por su técnica y su estilo, de Velázquez, de El Greco y de Goya. Lleva al más alto grado el nombre de España en el mundo. Puede que esta España semeje algo descuidada y miserable a los ojos de la gente reflexiva del país; pero, en cambio, a los artistas de Europa entera se les aparece incomparablemente interesante. Ese mundo de enanos, de mendigos de capas agujereadas, de viejas de faz espantosa, de toreros, de labriegos, de lindas muchachas de mirar de fuego, tocadas de blonda que corona los rebeldes cabellos donde sangra una flor de color de púrpura, quizá avergüence un poco a la burguesía madrileña; pero es un mundo más bello que la muchedumbre que el progreso trueca en insulsa. El artista sacó de ese mundo los temas de maravillosa sinfonía cromática, y expresó la pobreza soberbia, la gracia ligera, el orgulloso continente, los sentimientos violentos, el amor febril, la ironía acerba, los sombríos sueños o la incuria ingénua con inolvidable riqueza de expresión. Elevó los susodichos seres al estilo de la gran pintura por la virtud de un dibujo magistral y el profundo, intenso amor a la verdad característica.

Por lo demás, hay de todo en su obra. Si pintó muchachas, tunantes, lisiados, mozos de taberna, enanos y brujas, porque los vió

en su lugar; ha pintado, también, mujeres de elegante altanería, hombres gallardos y pensativos, y jovencitas puras como las flores, porque, igualmente, los había visto. Y en toda esta evocación de seres diversos se encuentra la facultad de emoción grave, la fuerza contemplativa, y la revelación de la vida interior propias de Eugenio Carrière, el transfigurador de las plebeyas y de su prole. El señor Zuloaga, supuesto realista, es de quienes confinan en el idealismo. porque es de los que miran las almas a través de las formas. Cuando se examina una de sus figuras, aunque sean esos seres diformes que Velázquez y Goya, excelsos artistas, se dignarían también pintar, o esas mujeres esbeltas, refinadas, radiantes, de las cuales acertó a cantar la hermosura, viene a la memoria la frase de La Tour: «Desciendo al fondo de mis modelos, y los muestro plenamente.»

Cada una de esas figuras pintadas por ese gran artista concentrado, es, pues, no una fantasía de colorista y de virtuoso, un pretexto para el manejo hábil de la paleta, antes una síntesis viviente y la imagen de una raza en un indivíduo. El procedimiento, la visión, la ejecución, son clásicos. Mirad como Zuloaga pinta, con solo unas cuantas amplias pinceladas, una sonrisa femenina, e ilumina una mirada y construye una frente; mirad como reune en una tela cinco o seis personajes de tamaño natural; mirad sus negros, sus grises, su modo de tratar un chal con dibujos, una mano, una flor. Es el atrevimiento y la ciencia de los maestros; solamente los acordes sutiles de algunos tonos, la coloración de las sombras, son de un moderno; pero sin que jamás sufra detrimento el dibujo. Nunca se dibujó con tanto fuego y maestría más sorprendentes; nun-

IGNACIO ZULOAGA

UNA CALLE EN HARO

TRICROMIA, THOMAS-BARCELONA

MIS PRIMAS, POR IGNACIO ZULOAGA

IGNACIO ZULOAGA — LA DEL ABANICO

ca, fué advertido con tanto atrevimiento el carácter peculiar de cada ser. Esta multitud desborda de vida exuberante, sin que existan dos criaturas que sean parecidas; las expresiones son infinitamente variadas. La mujer española, sobre todo, aparece en esta serie con una complexidad psicológica extraordinaria, mas ningún carácter se escapa a este artista que, antes de contemplar en colorista, ha estudiado en hombre, y penetrado todas las formas de la vida psíquica. Mirad, por ejemplo, esa obra audaz intitulada *Lasitud*,

GREGORIO "EL BOTERO"
POR IGNACIO ZULOAGA

RITA LYDIG, POR IGNACIO ZULOAGA

donde dos mujeres, una de ellas medio desnuda, están agobiadas por el bochorno del mediodía. No es solo el pretexto para uno de los desnudos más potentemente sensuales, más soberbiamente modelados que el arte moderno puede exhibir, es un sorprendente poema de voluptuosidad y de melancolía. Quién ha pintado esta carne en desasosiego, con un tan agudo sentido de lo femenino, desplegándose y ofreciéndose, es, a la vez, el pintor trágico de esta *Víctima de la fiesta*, donde un viejo picador, ladeándose en el caballo ensangrentado, se perfila sobre un cielo a lo Delacroix y nos da el escalofrío de las grandes obras. *Un requiebro* dicho por un vendimiador a una linda muchacha que pasa a su vera, es toda zumba cáustica, libertina y ácida de la España popular, expresada en esas dos figuras de un colorido tan harmónico en su violencia; pero el *Balcón* donde están asomadas dos damas, es la síntesis de la española fina, altanera, silenciosa, de infinita distinción. El cuadro intitulado *Vieja Castilla* es aún una síntesis, casi una caricatura por oposición de un enano, odioso y solemne, y de un viejo enjuto de carnes, envuelto arrogantemente en su capa usada, sirviendo de marco a esos dos pobres rebosantes de orgullo el vasto paisaje árido que les vió nacer, y que da a su perfil bizarro y risible un fondo de rica mescolanza. A menudo el artista se complace, también, en tratar el paisaje como un elemento intelectual, inspirando a los seres o representando sus sentimientos, y él exprésalo como si fuera un arabesco, lejos de toda intención realista. Donde más categóricamente se ve es en los cielos de enormes

IGNACIO ZULOAGA — BAILADORA

IGNACIO ZULOAGA — ESTUDIO PARA UN RETRATO

nubes cual volutas, de tumultuosos efectos que sírvenle para proporcionar a los personajes un fondo cromático, sin que, por lo tanto, las relaciones de la atmósfera y de los tonos de los rostros sean estudiados en el natural. Esos acordes son verdaderos porque son bellos, y esto es suficiente al artista.

Se pregunta uno como pudo ser acusado de realista, — en el bajo sentido en que, por lo común, se toma esa palabra tan compleja,—cuando se ven esos numerosos bustos de encantadoras españolas, pintadas con pulpa de flores. Esos ojos de niña de diamante negro, engastados en una coloración ambarina de voluptuoso y singular encanto, esas mejillas que el empolvado satina, esas bocas abiertas como frutos sobre dientes brillantes y nacarados, esos hoyuelos llenos de malicia y espíritu, toda esa carne joven que realzan las cabelleras suntuosas y las blondas o sederías bordadas y de una ejecución tan ligera y tan lujosa, es la misma belleza, ataviada de todas las gracias de la elegancia nerviosa. ¡Y qué extraordinarios desnudos! Un cuadro cual aquel donde *Celestina* delgada, dorada y morena como mujer soñada por Baudelaire, acaba su tocado, es, a la vez, una obra maestra de caracterización y de pintura de interior, con una calidad de tono de una singularidad y delicadeza deliciosas. Existen allí todas las intenciones de un Manet; pero con una maestría que Manet no alcanzara. Si únicamente se trata de una fantasía de colorista

IGNACIO ZULOAGA — VÍCTIMA DE LA FIESTA

¿cómo no ponderar el retrato de *Mademoiselle Brival en Carmen* y el *Retrato de teatro* que antes Beṣnard hizo de Mme. Réjane? ¿Y qué más severo que algunos retratos de hombres, que ese retrato de familia todo él en negro? ¿Qué de más soberbio, de más estricto y de más pura raza que el esbelto retrato de *Mme. Quintana de Moreno,* sobrio como un Broncino y nervioso cual un Goya? ¡Qué sorprendente empleo del negro, en una época en la cual se le proscribe porque no saben servirse de él! ¿Dónde encontrar un dibujante capaz de modelar, con igual firmeza y amplitud tan escultóricas, esos cuerpos de toreros donde la fuerza y la delicadeza de organismos perfectos están manifestados con tanta ligereza lineal? Hay entre esos retratos de viejos, campesinos o menesterosos algunos que hacen soñar en Masaccio por la varonil sencillez del mecanismo y de su expresión, por la grandiosidad de su presentación; mientras que, por otro lado, un paisaje como *Virgen de la Roca,* con sus luces sulfurosas y su aspecto caótico, posee todo el heroismo de un ensueño de Delacroix; y que tal hechicera arrugada, repugnante, bestial, llega por la magia del modelado, por el vigor de la tónica, a lo dramático de Tintoreto. ¿Cómo pues, reducirse a la vaguedad de la palabra realismo?

El realismo, aquí, tiene tanto de gran estilo antiguo como moderno, es la vida pensada y vista por un artista completo. El novador cuya audacia sorprende es, en realidad, como Manet, un clásico que pone ante nuestros ojos los maestros que los caprichos de la moda hicieron olvidar y que son eternamente nuevos. El naturalista es un estilista cuya

IGNACIO ZULOAGA — MUJERES DE SEPÚLVEDA

tendencia a la meditación áspera y casi austera se afirma de cada vez más. El caballero sangriento cabalgando en la *Víctima de la fiesta* es una visión tan trágica como la de un Greco, y algunas telas recientes muestran flagelantes prosternados ante un Cristo y presas de sufrimiento fanático, revelando que en el señor Zuloaga la antigua y feroz herencia de los Morales y Valdés Leal se manifiesta sin cesar.

Es nuevo y profundo; habla con gravedad y altanería de los tiempos en que la pintura era capaz de lo patético. Por más que viviendo en París una parte del año y habiendo conocido en esa capital sus primeros y más ruidosos éxitos, resta absolutamente español por el corazón y el arte, y no son ciertamente las polémicas lo que podría disminuir en él este amor de una patria a la cual cada una de sus obras es prenda de fidelidad y acto de fe. Pero ya que a un francés le cabe el honor de hablar de él aquí, ese francés dirá que su obra es, particularmente en Francia, en los actuales momentos, de verdadero valor. A pesar de un conjunto de grandes talentos que, felizmente, mantienen la gloria de mi país, esta gloria está comprometida parcialmente por la lamentable ignorancia de la pintura *cezannianna*, y por la invasión de teóricos dementes que hacen perder el juicio al público y lo pierden ellos mismos por el afán de ser originales antes de aprender. Su novedad es tan ridícula como la de los sombreros femeninos proclamados encantadores por la moda, y que, en la estación siguiente, se nos antojan absurdos, como lo son en efecto. En esta crisis, el arte del señor Zuloaga, se impone en los salones parisienses; es un

IGNACIO ZULOAGA — TOREROS DE PUEBLO

ejemplo noble, significativo y sano. Demuestra que no existen en arte, secretos ni recetas. Tiene el don nativo, y, además, la larga cultura, el estudio tenaz y sincero, que conduce, naturalmente, no a la imitación de los maestros, sino a la comprensión de su espíritu y de su método, y Zuloaga llega a ser digno de ellos, sin soñarlo. Es un pintor profundamente español este heredero de los antiguos damasquinadores de Eibar, y el pueblo no se ha engañado: el instinto de la raza no deja sitio a ninguna teoría. No es sólo su mirada la que recoge las formas y los colores, es su espíritu quien penetra y sorprende, bajo

EL CRISTO DE LA SANGRE,
POR IGNACIO ZULOAGA

IGNACIO ZULOAGA — MADAME LOUISE. (MUSEO DE VENECIA)

lo externo brillante, el eterno secreto de la vida. Cuanto más adelanta en su carrera, más abandona el pedazo pintado bravamente, el encanto del color por el color, el arte de virtuoso, a fin de concentrar sus dotes de psicólogo y de prestar a su estilo más acento de trágica contención y de altanera melancolía. En este sentido es de preciosa enseñanza tanto en París, donde no hay quien le admire, como en España, donde es discutido; pero donde parece ser el designado promovedor de un real renacimiento de la tradición y de la raza. De esta raza fija él la imagen hereditaria, y la honra en gran manera, como nadie hizo

IGNACIO ZULOAGA — LAS DOS AMIGAS

después de Goya. Es el historiógrafo incomparable, y ese pretendido revolucionario será saludado un día como un clásico, mientras que el más seductor y el más hábil impresionista español semejará un descastado. Pudiera ser que esa España, de la que Zuloaga pinta tan intensamente los rasgos, esté llamada a desaparecer, ya que estamos en el momento en que lo pintoresco es proscrito, en que Europa unifícase con el triste deseo de uniformar las costumbres, las moradas, la indumentaria, Por lo menos fué dado a ese gran artista, uno de los príncipes de la pintura contemporánea, sintetizar esta sociedad que

IGNACIO ZULOAGA — EN LA PRADERA

desaparece, y emplear para esto el lenguaje de los creadores que la han ilustrado en la historia. Es con relación a ellos que debe ser juzgado; es después de ellos que es fuerza colocarle; es su tradición la que él reanima. De ahí vienen esta solidez en el esplendor, esta seguridad en el atrevimiento, que, delante de la obra de Ignacio Zuloaga, me sugirieron siempre la impresión de que tales cuadros estaban en los Salones aguardando ser trasladados al sitio que les corresponde: al Prado o al Louvre. Merced a él España presenta un nombre superior al juicio de la Europa del día.

CAMILO MAUCLAIR.

VALDÉS LEAL — CABEZA DE UN MÁRTIR

EL PINTOR DE LOS MUERTOS

MÁS OBRAS INÉDITAS DE VALDÉS LEAL

LA fama de Valdés Leal débese, principalmente, a sus dos magníficos lienzos existentes en la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, intitulados los *Geroglíficos de nuestras Postrimerías* y más bien conocidos por los cuadros de *Los muertos*.

Ya se sabe que a mediados del siglo XVII el caballero hispalense don Miguel de Mañara, — a quien la leyenda señala en su juventud como viva encarnación de don Juan Tenorio, — al morir su esposa, jóven de espléndida belleza, desengañado y arrepentido de su pasada vida, fundó esta institución benéfica como monumento a sus pesares y remordimientos y llamó para que decorasen la iglesia del Hospital a los dos artistas de más renombre que a la sazón había en la ciudad de la Giralda: a Murillo y Valdés Leal.

Mañara, desde su conversión, no creyó más que en el dominio de la muerte y ésta era su eterna obsesión; acariciando su espíritu con visiones de ultratumba y con escenas macabras, escribió su conocido «Discurso de la Verdad»; pero no contento con esto, quiso representadas en forma plástica sus fúnebres ideas, quiso hacerlas sentir de una manera real, fuerte, vigorosa y trágica tal como él las había concebido, y nadie más adecuado para realizar tan árdua empresa, que el genial artista Valdés Leal, el cual representó a maravilla, en sus famosos cuadros de *Los muertos*, el lúgubre pensamiento del noble penitente.

Unicamente la poderosa fantasía de este pintor romántico pudo interpretar mejor que

VALDÉS LEAL — CABEZA DE SAN JUAN

ningún colega de su época, las desgarradoras verdades que sangraban el corazón de Mañara, con singular realismo y originalidad en estos lienzos simbólicos, tristes, de una intensidad dramática tan grande, que, al contemplarlos, el corazón se conmueve y el espíritu siente el frío de la acerada guadaña que de un momento a otro puede cortar el hilo de nuestra existencia.

Los muertos son sus obras maestras, las más completas y más conocidas, las que le han dado más renombre; y es muy probable que también le sirviera de fuente de inspiración *La Danza de la Muerte,* poema que ejerció peregrina influencia en la literatura de Europa durante la Edad Media, y que ya en Sevilla se imprimía a 20 de Enero de 1520 por Juan Valera de Salamanca.

. . . . . .

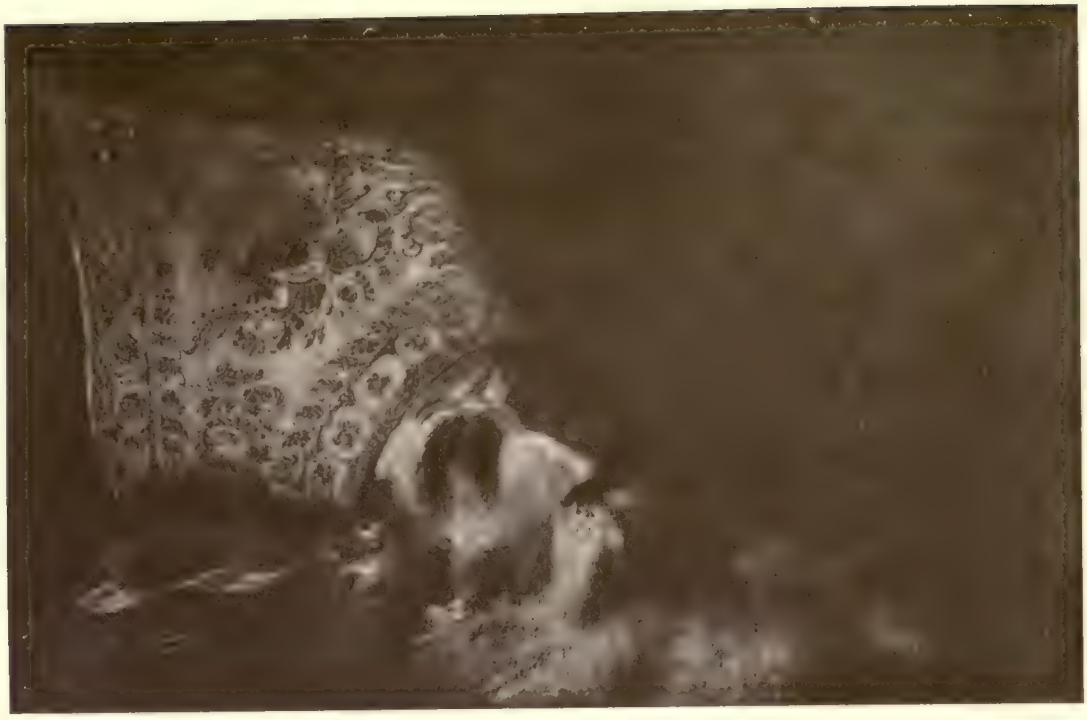
III

«Cierto es e notorio que la sancta escritura
demuestra, e dice que todo hombre nado
gustará la muerte, maguer sea dura,
que traxo al mundo un solo bocado.
Que papa e rey, obispo sagrado,
cardenal e duque e conde excellente
e emperador con toda su gente
dexaron al mundo que vedes forçado.»

VALDÉS LEAL — CABEZA DE SAN PABLO

Estos temas literarios y otros análogos como las populares coplas de Jorge Manrique describiendo la muerte con todos sus horrores, tenían que manifestarse en las artes plásticas españolas y el destino señaló la imaginación fantástica de Valdés Leal para realizarlo en forma insuperable, y tan original, que no se pareciese en nada a otras obras pictóricas de igual asunto que se habían hecho muy remotamente, cuando la pintura comenzaba a emanciparse de los estrechos moldes bizantinos. No salió este pintor de España, y no pudo admirar el famoso fresco de *La Muerte* del primitivo Orcagna en los muros del cementerio de Pisa. Allí este pensamiento dramático está concebido de modo distinto y representado con mayor importancia y extensión y por un espíritu más delicado y exquisito. Es un rico manantial pictórico de donde mana pura y se difunde con encantadora ingenuidad la forma alegórica en las regiones de la poesía y del arte.

Parece indudable que Valdés Leal tendría que hacer estudios del natural para la realización de estas pinturas trascendentales que con tanto acierto como cariño ejecutó; la no-



VALDÉS LEAL — CABEZA DE SAN DIONISIO

vedad de asuntos tan ingratos, los problemas difíciles que tuvo que resolver para salir airoso de la empresa que compartía con su temible rival y colaborador Murillo, el temor a un fracaso, tratándose de un artista muy engreído de su valer, son causas poderosas para suponer, con fundamento, que previamente tuvo necesidad de documentarse mucho copiando esqueletos y cadáveres humanos; pues sólo apoyándose en el natural, y dadas sus grandes dotes pictóricas, se concibe todo el gran partido que consiguió obtener en estos dos magníficos cuadros.

VALDÉS LEAL. — CABEZA DE SAN JUAN

Lástima que no se conozcan y se hayan perdido los bocetos y estudios que sirvieran de base a estas obras para poder apreciar la labor preparatoria e íntima del artista. Y no fuera sorprendente que anduviesen por ahí diseminados, envueltos en el anónimo o atribuídos a otro pintor y cualquier día salieran a luz; pues ya en Mvsevm hemos dado a conocer en otra ocasión, algunos lienzos y dibujos de Valdés, que, hasta entonces, estaban completamente ignorados. Yo no creo que los *Geroglíficos de las Postrimerías* sean una excepción por el *asunto* en

VALDÉS LEAL — CABEZA DE SANTA ÚRSULA

la fecunda producción de Valdés Leal, como opina el distinguido crítico de arte señor Beruete y Moret. Claro está que *Las Postrimerías* son excepcionales por su importancia en la historia artística del pintor sevillano; pero no porque no sintiera estas escenas de fúnebre dramatismo; pues, antes al contrario, Valdés Leal — romántico por excelencia — aparte de estos cuadros fatídicos, se nos revela como el pintor de la muerte en muchas ocasiones, como ya veremos más adelante.

En los comienzos de su carrera pinta *La muerte de Santa Clara* para el convento de esta santa en Carmona, y es de advertir que es el único que aparece firmado, entre los varios que hizo para aquella iglesia.

Cristo en la Cruz que se conserva en la iglesia de Monte Sión en Sevilla, es uno de sus cuadros más interesantes, como asimismo *El Calvario*, algo parecido al anterior, existente en la iglesia del Hospital de las Cinco Llagas (vulgo Venerables) y *La aparición del sepulcro de San Vicente* en el convento del mismo nombre de dicha ciudad, pintura donde hace gala de su rica fantasía.

En el Museo de aquella población tiene *La muerte de San Ignacio:* se ve éste rodeado de varios personajes, y, a la derecha, un grupo de figuras pequeñas en el acto de dar sepultura al Santo. La coloración cadavérica y la expresión de la boca del martirizado son dos aciertos notables.

También en el Museo de Córdoba hay un boceto atribuído a este pintor, con igual asunto, aunque la composición es distinta; San Ignacio está tendido en el lecho en el momento de expirar abrazado a un crucifijo; a su alrededor tres compañeros de su Orden rezan de rodillas, y en el fondo se vislumbra un hermoso claustro con un rompimiento de ángeles en la parte superior.

Otro boceto titulado *El Descendimiento* guarda el Museo Imperial de San Petersburgo; y *San Buenaventura escribiendo después de muerto las memorias de San Francisco,* interesantísima pintura atribuída a nuestro pintor, es conservada en una colección particular en Richmond (alrededores de Londres), y reproducida en el «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones» en Julio

VALDÉS LEAL — CABEZA DE SAN JUAN BAUTISTA

de 1907 por el sabio crítico Herbert Cook. Obra suya es, también, el *San Elías,* del retablo del Carmen Calzado de Córdoba, que tiene a sus pies las figuras de dos cadáveres pintados de una manera maravillosa.

Todos estos asuntos fúnebres, tristes y desconsoladores, revelan claramente el carácter romántico de Valdés Leal, su fúnebre pesimismo y su inclinación a este género de pintura. Ningún artista tan aficionado como él a pintar cabezas de mártires degollados, y nadie le supera a expresar, maravillosamente, ese sello indeleble y característico de un rostro muerto.

. . . . . .

Decoran el mencionado retablo del Convento de Nuestra Señora del Carmen, en Córdoba, dos magníficas cabezas de *San Juan* y *San Pablo* de tamaño colosal. Ofrecen la particularidad de que Valdés no empleó en su ejecución más que dos tintas, el blanco y el negro; pero, con tal maestría, que, a pesar de la simplicidad de colores, emociona la intensa palidez de aquellos rostros exangües. La primera se ve sobre bandeja de plata debajo de la cual hay un paño rojo y un cuchillo, y en la parte superior una cruz completando la composición. La segunda está sobre un suelo accidentado, de donde brotan tres surtidores, y aparece debajo la empuñadura del alfanje con que ha sido decapitado el santo mártir.

En los talleres del fotógrafo madrileño señor Lacoste, tuve ocasión de ver hace unos meses dos cabezas, de menor tamaño que el natural, de estos mismos mártires, entre otros cuadros procedentes de Andalucía, y, por más que algo repintadas, no podían negar el estrecho parentesco que tenían con las anteriores. Por circunstancias ajenas a mi voluntad no se han podido fotografiar.

El ilustrado académico don Narciso Sentenach posee otro cuadro de este pintor que representa la *Cabeza de un mártir* de edad avanzada. (Mide 0'34 por 0'55 metros). En primer término se ve la rica empuñadura del alfanje con el que ha sido decapitado el santo varón. La técnica es magistral, y en el semblante contraído y en la boca entreabierta por el dolor se manifiestan con justedad ex-

VALDÉS LEAL — CABEZA DE SANTA JUSTA, PATRONA DE SEVILLA

presiva, de modo admirable los grandes sufrimientos de aquel ser brutalmente martirizado.

Del mismo autor guarda un lienzo el rico propietario de Córdoba, don Ramón Porras. Es otra soberbia cabeza de *San Dionisio mártir;* está cubierta con rica mitra de tisú blanco con bordados de oro; la expresión cadavérica del semblante, y su tecnicismo, hace de esa obra un hermoso trozo de pintura de la buena escuela española. (Mide o'36×o'58 metros). Este lienzo era compañero de otros tres de igual tamaño que también representaban cabezas de mártires. Por desgracia no pudo adquirirlos el señor Porras, ignorándose hoy su paradero.

Tiene otra *Cabeza de San Juan* en la misma ciudad, el profesor de canto don José Rodríguez Cisneros. Muy simplificada de color y pintada a veladuras, le da este procedimiento ricas transparencias, suaves delicadezas, destacándose sobre un fondo de entonación caliente, en el cual se vislumbra la aureola del santo. Yace en bandeja dorada, y en ella se apoya en sentido oblícuo, una cruz con cinta enrollada, donde se lee, a trozos, el emblema *Ecce agnus Dei.* (Mide o'38 × o'60).

Invitado no hace mucho en Madrid por mi amigo, el distinguido poeta don Joaquín Alcaide de Zafra, a ver unas pinturas que conserva de sus antepasados, para que yo le diera mi modesta opinión acerca de ellas, llamáronme la atención cuatro cuadros de igual tamaño (o'40 × o'60 metros) colgados en un pasillo muy obscuro. Sacados a la luz, quedé gratamente sorprendido al reconocer cuatro hermosas obras del autor de *Los muertos.* Representaban la cabeza de *San Juan Bautista, San Laureano Arzobispo de Sevilla, Santa Justa y Santa Ursula.*

En todas se ve grabada la expresión propia de las almas justas que han recibido la muerte con estoica resignación cristiana. Ostentan el sello peculiarísimo de este pintor y, además, tienen puestos a la derecha de cada lienzo los nombres de los respectivos mártires, con letra del mismo Valdés Leal. Las más notables son *San Juan* y *Santa Ursula.* Están pintadas con más cariño que las otras dos, y con tal finura de color, que nos hace recordar a los maestros venecianos.

VALDÉS LEAL — CABEZA DE SAN LAUREANO, ARZOBISPO DE SEVILLA

Proceden de Sevilla y se conservan en muy buen estado, y es de notar la variedad de modelos de que se servía para no caer en un fácil amaneramiento, dado el estrecho límite y monotonía del mismo asunto; pues como se observará todas las cabezas que publicamos son distintas.

El señor Alcaide de Zafra, enterado de la importancia que tenían estos cuadros, ha solicitado del Ministerio de Instrucción Pública, previo informe de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que sean adquiridos con destino al Museo del Prado donde por desgracia está muy mal representado el ilustre Valdés Leal. En las recientes investigaciones que efectué en algunas Iglesias de Córdoba, he hallado en la capilla del Hospital de Jesús Nazareno otras dos cabezas, de igual tamaño y estilo que las anteriores, representando dos *Santos mártires Obispos;* pero recubiertas por gruesas capas de barniz obscuro, que ha hecho muy difícil su reproducción fotográfica. Estas cabezas tienen puestas sus respectivas mitras y descansan sobre grandes libros de pergamino, entre los que se destacan soberbios báculos de oro pintados con la maestría y cariño con que Valdés Leal ejecutaba todos los objetos de orfebrería, que abundan en sus cuadros. En éstos, quiso hacer el pintor un estudio realista de la impresión que produ-

VALDÉS LEAL — CABEZA DE UN OBISPO MÁRTIR

cen los ojos entreabiertos de algunos cadáveres.

También posee el señor don Juan N. Font y Sangrá, de Barcelona, otros cuatro cuadros representando la cabeza de *San Juan* y *San Pablo*, ambas repetidas; pero con diferentes composición y fisonomías; y aunque están muy restauradas, sin embargo, parecen tener la misma filiación artística que las anteriores.

Hasta aquí los lienzos que doy a conocer son los que he tropezado en mis investigaciones de unos cuantos meses, y no será difícil que, andando el tiempo, vuelvan a salir en mayor número. Tengo reservadas otras obras de Valdés ignoradas todavía; pero en la ocasión presente me limito a publicar aquellas que, por la índole de su asunto, pertenecen a una manifestación artística que con especialidad cultivó este pintor, y que hasta ahora era desconocida.

ATRIBUÍDO A VALDÉS LEAL — CABEZA DE SAN PABLO

VALDÉS LEAL — CABEZA DE UN OBISPO MÁRTIR

ATRIBUÍDO A VALDÉS LEAL — CABEZA DE SAN JUAN

Todas estas obras inéditas del émulo de Murillo vienen a corroborar mi creencia de que los cuadros de *Los muertos* no son excepciones en la producción de este artista por la idea fúnebre y dramática que representan, manifestada solamente en aquella ocasión por encargo especial de Mañara en la iglesia del Hospital de la Caridad.

Porque ya hemos visto que pinta sobre aquel mismo tema en otras partes, y que, con bastante frecuencia y predilección, ejecuta estas cabezas de mártires, en

cuyos semblantes mudos y sombríos exalta la expresión que deja a su paso la muerte. Estos motivos trágicos parece que se complace en pintarlos y forman un nuevo género de pintura propiamente suyo; pues, aunque alguno que otro artista de valía, contemporáneo suyo, haya pintado estas escenas del martirologio — como Rivera a quien se le atribuye la *Cabeza de San Juan* que atesora la Academia de Bellas Artes de San Fernando, — ninguno como Valdés Leal ha sido tan aficionado a estos asuntos ni tan fecundo en divulgarlos. Tienen, pues, estos cuadros inéditos verdadera importancia porque ponen de relieve el romanticismo trágico de Valdés, y añaden una nueva faz a la interesante personalidad de este eximio artista.

ATRIBUÍDO A VALDÉS LEAL — CABEZA DE SAN JUAN

Y así se explica su éxito en los *Geroglíficos de las Postrimerías.* Sólo un temperamento como el suyo avezado con el recuerdo de la muerte en las muchas ocasiones que tuvo que consultar el natural para representar la serie de rostros cadavéricos que hemos visto, y de otros muchos ignorados, pudo pintar aquel esqueleto de aterradora sonrisa armado de guadaña y un ataud bajo el brazo, que apaga con la descarnada diestra la luz de la vida, mientras marcha sobre el mundo hollando a su paso un montón desordenado de objetos que simbolizan todas las grandezas ambicionadas por los hombres.

Y aquellos otros féretros que muestran la repugnante podredumbre de los cuerpos humanos que pertenecieron a altas gerarquías, en los cuales se ven bullir asquerosos insectos, y un buho con sus ojos de fuego en la obscuridad de la tumba que presencia impávido aquella destrucción de la muerte. Solamente Valdés Leal pudo conseguir que delante de estos cuadros se sintiera un escalofrío de terror, y a nadie mejor que a él, y con más razón, puede llamársele *El Pintor de los muertos.*

ATRIBUÍDO A VALDÉS LEAL — CABEZA DE SAN PABLO

Por este calificativo se le conoce. Se le admira, por la posteridad, que le otorga un reconocimiento grande a sus méritos, por haber obtenido los resultados extraordinarios que obtuvo en esos cuadros donde la muerte nos habla de lo fugaz y mísero de la existencia.

ENRIQUE ROMERO DE TORRES.

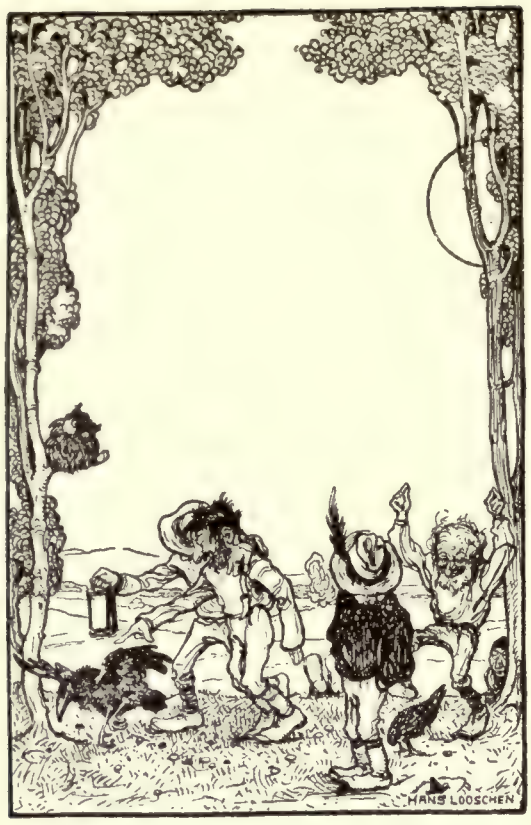
HANS LOOSCHEN — QUIETUD DEL DOMINGO

HANS LOOSCHEN

FUÉ por el año 70 del precedente siglo que la pintura moderna hizo, desde Francia, su primera incursión en Alemania. En aquella época en que en las academias se componía según los cánones del Renacimiento, y el color era considerado únicamente como un complemento del dibujo, dicho se está que la pintura moderna con su culto a las vibraciones y las harmonías cromáticas tenía de provocar indignación y recelo. Todos los grandes problemas de luz, aire y movimiento que los Courbet y Manet se planteaban, eran vistos y tenidos como extravagancias. Por esto los comienzos de Leibl y Liebermann, y del propio Menzel, que en otras cosas era admirado, no fueron comprendidos en su país: en Alemania. Por aquel entonces Looschen concurría a la Academia de Bellas Artes de Berlín. Su padre, presidente de la secció de pintura de la «Real manufactura de Porcelanas», era un dibujante depurado, lo cual significa que el joven Looschen, encontró en su hogar un ambiente propicio a la realización de sus ideales.

Demasiado temprano le arrebató la muerte ese sostén, y Looschen se vió abandonado, viéndose en la necesidad de sostener una cruda lucha por la existencia.

Dejó sus estudios académicos, entregándose a sus propias fuerzas y talento. Se repite aquí el hecho conocido de que talentos fuertes aprendan su oficio en las academias,



para después tomar por el rumbo que su personalidad les marca. La vida es lo que les sirve de escuela.

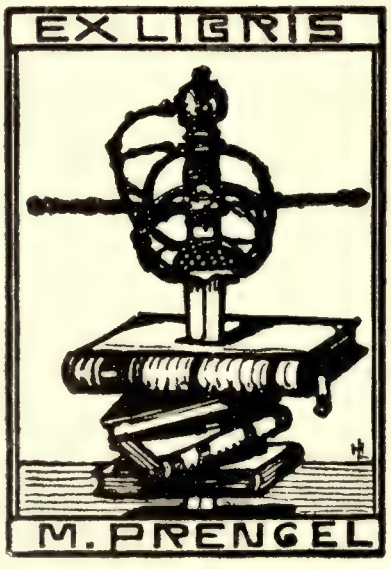
Viajes a París, Holanda, Inglaterra e Italia tampoco ejercieron gran trascendencia en nuestro artista.

Sólo un hecho en su vida fué de poderosa importancia para su Arte: la unión con una mujer que ha sido para él un verdadero apoyo y una colaboradora de sus planes e ideales.

Hoy, que Hans Looschen se encuentra en la plenitud de la existencia y de su fuerza artística, ha triunfado la pintura moderna en toda línea. Pero no sabemos donde filiarle: ni impresionista, ni simbolista, ni neo-idealista. El lema de su arte es «El pintor tiene que saber pintar».

Lejos de nosotros está el criterio fundamental del gran Cornelius, por ejemplo, que sustentaba el parecer de que el artista creador, sea pintor o escultor, sólo ha de preocuparse de la línea. Así él podía, cómodamente, encargar a sus ayudantes que llenaran de color los contornos de las figuras de sus composiciones. Esta lamentable confusión entre pintura y escultura, está, al fin, completamente resuelta por los artistas modernos. Tampoco reina la creencia de que el arte consiste en el desarrollo de una idea, que es el alma de la obra de arte, y, por lo tanto, el objeto tiene que dominar por sobre de la forma; de que el arte por encima de todo tiene una misión educativa; de que es el medio para un fin de conocimiento, religioso, etc. No, ¡el arte por el arte mismo! Y el color, en la exuberancia infinita que la naturaleza nos ofrece; los colores desbordantes que en encantos inagotables excitan nuestros ojos, constituye el objeto y contenido de toda pintura moderna. Looschen pertenece a estos modernos. Tiene el dón soberano de poseer una retina sensible a toda delicadeza de color, que le hace gozar con lo que el hombre vulgar no presta ninguna atención. Las composiciones del pintor moderno, no están limitadas mediante líneas, sino por valores. Así en el proyecto de un gran cuadro mural que nuestro pintor tiene entre manos, el punto culminante se alcanza no tanto por el juego mútuo de quince figuras como por el efecto de conjunto de los trajes rojos y blancos destacándose sobre una mancha de cielo azul.

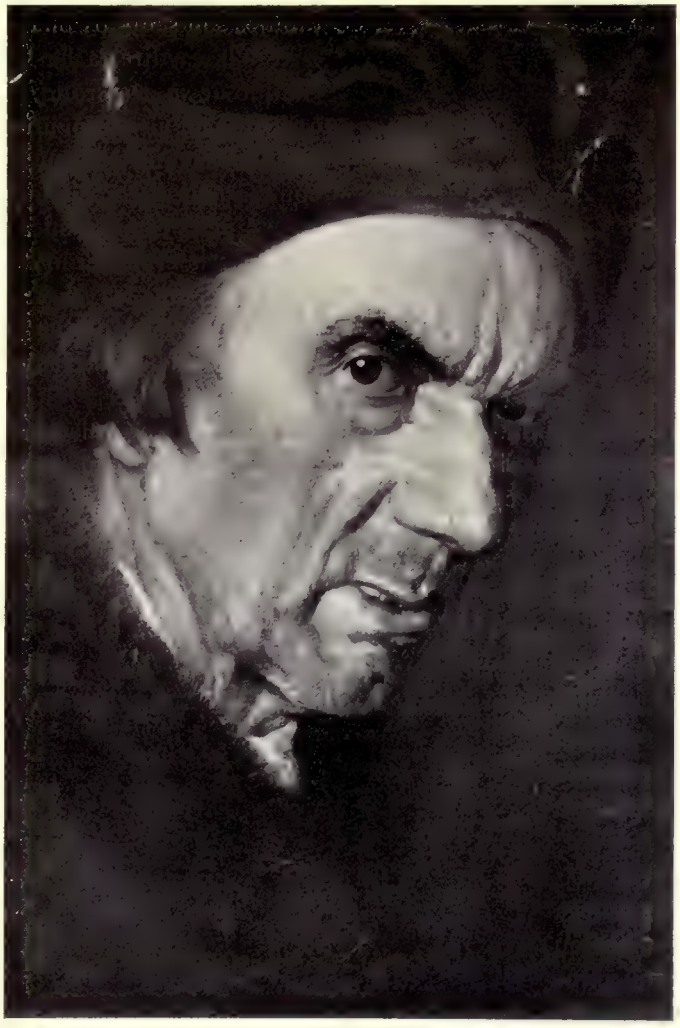
Con este predominio del sentido del color, con esta arrebatadora pasión por todo lo que sea conjunto cromático puede caerse en el peligro de volverse indiferente a la forma, de tener en menos el dibujo; peligro al cual algunos de los pintores



TRICROMIA, THOMAS BARCELONA

HALLAZGOS EN ANTIGUAS TUMBAS PERUANAS, POR HANS LOOSCHEN

modernos han sucumbido ya. Aquí hay que hacer honor a Looschen, quien, a pesar de su gran cualidad de colorista, no ha abandonado el enérgico dibujo de sus obras. «Las formas — exclama — hay que tenerlas firmes en la cabeza, antes de empezar a pintar». Una vez adquirida la seguridad de la forma, puede lanzarse libremente el pincel, en el seguro de crear una obra definitiva. Otro de los temas fundamentales de Looschen, es que un cuadro tiene que ser pintado: «No solamente iluminado, sino nacido de la entraña del color mismo, visto en una tonalidad única y fijado con energía en la tela».



HANS LOOSCHEN — ESTUDIO

Así todo lo que se presente a sus ojos con verdadero valor cromático, es digno de ser reproducido. Una muñeca japonesa, reclinada sobre un reloj de porcelana, engendra una harmonía de azul, rojo, blanco y negro irresistible para el pintor; o del fondo oscuro se realza un grupo de plátanos de jugosos tonos; o las coloraciones rápidas y entremezcladas de un baile de la corte, brindan abundante interés pictórico para nuestro artista. Y aún en el cuadro «Muchacha durmiendo» — una costurera que después de una noche de trabajo, deja, rendida, caer la cabeza sobre la mesa de trabajo, — no vibra ningún propósito social o pathos trágico; sino que lo que interesó al pintor fué el movimiento, la posición del cuerpo, en combinación con el color de los cabellos y el vestido junto al brazo desnudo. Pero no solamente son armonías de color lo que Hans Looschen sorprende y nos comunica con su sorprendente dominio técnico, sino, también, delicadas armonías del alma. El cuadro tan hondamente sentido, *Quietud del domingo*, donde la joven de Mönchgut, sentada sobre un fondo de cielo nublado y sombrio, y junto a su rebaño, espacia la mirada a través de la melancolía de los campos, es un ejemplo de este arte. No es una risueña paz lo que envuelve su alma sencilla, sino un vestigio de dolor. ¡Qué historia de pena y trabajo y renunciación nos revela el modesto perfil, desde la frente a las quietas y reveladoras manos sobre el regazo! Esto es arte psicológico puro. Con esto contrasta una *Noche en Montmartre*, en París: un parque oscuro, donde amorosas parejas se han refugiado, huyendo del baile; a la sombra de los árboles

se entregan a confidencias, a la sátira y al desborde de celos mal reprimidos, mientras detrás del espeso follaje, con mil ojos centellantes, la ciudad-universal acecha. ¿Y *El reparto del botín*? Con el claroscuro de Rembrandt se realzan las figuras de los bandidos: mezcla horrible de crueldad desnuda, voracidad de lobo y envidia cobarde se agita en los semblantes, en los ojos relucientes clavados en los tesoros esparcidos en medio del grupo. Está en el ambiente que al momento lucharán a muerte por las mal adquiridas riquezas.

Las composiciones en las que la fantasía se despliega libre, no faltan tampoco en la obra de Looschen, y revelan el alma de artista alemán de pura cepa. *Luna* y *La estrella de la tarde* y *Sombras del bosque* son dos obras pertenecientes a la primera época del autor. Todo el romanticismo alemán palpita en ambas poéticas producciones. El mundo de la leyenda y de cuento se advierte a través de su temperamento pictórico.

Looschen ha ilustrado, también, algunas obras: «Peter Schlemihl», de Chamisso, y las poesías de Eichendorff. En estos dibujos se muestra Looschen artista del día; pero fiel a su individualidad. Sin imitar a ninguno de los grandes maestros en la ilustración alemana, como Schrind o Spitzrreg, sus dibujos son sentidos pictóricamente.

En línea directa ha seguido Looschen el camino de su desarrollo. Sin estar sometido a partido de arte ninguno se ha abandonado exclusivamente a su fantasía y sabor técnico, con aquella adoración para las pequeñas cosas que es característica del arte moderno. Fresco está el recuerdo de su cuadro expuesto en Barcelona *Hallazgos en tumbas peruanas* que le valió medalla de primera clase. Otras recompensas ha cosechado en Berlin, Munich y Viena, y la Galería Nacional le ha adquirido su bello cuadro titulado *Madre e hijo*. En el año 1909 fué elegido presidente de la Exposición anual de Berlin, introduciendo grandes reformas que merecieron elogios de todos sus camaradas.

Hoy hállase Looschen en la cumbre de la vida y de la fuerza, como buen alemán no cesa en su árduo trabajo, sino que lucha para conquistar nuevos y elevados ideales.

Este ejemplo que ofrece, este anhelo de no quedarse estacionado, de continuar luchando, no obstante haberse obtenido el reconocimiento unánime del propio mérito, merece toda suerte de aplausos, puesto que indica que el artista desea ir prosperando, ensanchar el campo de su visión y el de las emociones que puede despertar en el espectador.

En época en la cual apenas conquistada una hoja de laurel ya se dan por satisfechos muchos, complace en alto grado encontrarse con quien, ya consagrado, laureado en distintas ocasiones, y por jurados de naciones diversas, advierte en sí la inquietud de acrecer el caudal de sus estudios, no cejando en estos, antes prosiguiéndolos con más entusiasmo, si cabe, a fin de llegar a un mayor adelantamiento y a la plenitud de dominio de los medios manifestativos del arte que cultiva. Adueñado como lo está Looschen del mecanismo del arte pictórico, verle aún afanoso por no encerrarse en los límites en que lo tiene esclavizado, indica que es un artista reflexivo que no desconoce que sólo en la renovación constante es como es posible huir de la manera, de la facilidad que conduce, frecuentemente, a la anulación de las cualidades que se posean.

La propia divisa de Hans Looschen: El pintor tiene que saber pintar,—dice de modo claro la norma que le induce a conocer su oficio, no desde un solo punto de vista, sino en cuantas facetas ostenta. De ahí que se comprenda por ello, que indague sin cansancio, que procure ampliar sus conocimientos, ahondando sin cesar en el estudio, que en arte, para ser fructífero, ha de ser diario y siempre resultado del entusiasmo. ¡Ay de quien éste no le acompaña! Entonces su labor se resentirá del calor que presta la fervorosa complacencia que ha de sentirse por la obra que se genera. — A. B. E.

HANS LOOSCHEN — EN REPOSO

FRANCIS JOURDAIN — ILE-DE-FRANCE

EL SALON DE OTOÑO DE 1912. PARÍS

LAS discusiones motivadas por el Salón de Otoño han sido comparadas a la famosa «Disputa entre Anticuados y Modernos». Creemos que es desnaturalizar la cuestión. Esta ciega querella, en efecto, oponía dos órdenes bien constituídos, dos categorías doctrinarias: el genio de Eurípides al de Racine; el de Apeles al de Rafael; Fidias a Miguel Angel. Se trataba de demostrar la decadencia de los Modernos. ¿Pretendemos en el día establecer un paralelo entre Bouguereau, M. Bonnat, M. Gervex o M. Puech y los Apeles o los Praxitelles, y comparar esos flamantes «Anticuados» a los Manet, Renoir, Maillol o Degas?

El espíritu de la Escuela y del Instituto nada tiene que oponer al espíritu de la pintura moderna. De un lado hay cuantos carecen de sensibilidad — se les llama Filisteos — aquellos que, siendo impersonal su visión, son comparables a placas fotográficas. Son los enemigos de la libertad. Detestan el estilo. En el otro lado forman los sensitivos, aquellos cuya sensibilidad se emociona al contacto de las cosas, y que, encontrando en esa emoción una confidencia de la Naturaleza, una verdad nueva, están ligados por su temperamento deseoso de expresar su visión. Son los amigos de la libertad. La ausencia de estilo no sabría oponerse al estilo, ni aún al esfuerzo por el estilo individual.

La historia, que se encarga de ponerlo todo en su punto, muestra que los artistas han sido sucesivamente desconocidos en relación al grado de posesión de estilo. Las individualidades, no privan de libertad a nadie. Son curiosas, se acercan a las grandes obras, se entusiasman y enriquecen al contacto de los caracteres, no se burlan jamás.

La gran participación de los Cubistas — vamos a hablar del Cubismo enseguida — en el Salón de Otoño solo fué un pretexto para el desencadenamiento de la cólera. El Cubismo no ha sido tomado en serio. Los adver-

sarios del Salón de Otoño se ceban principalmente contra los artistas probos y de raza que despiertan hoy la admiración de los exquisitos franceses y europeos, por la expresión viviente y comunicativa de su personalidad. Son los Rodín, los Renoir, los Bonnard, los Vuillard, los Denis, los Roussel, los Guérin, los Redon, los Maillol, los Marquet y muchos otros... Cuantos tienen algo que decir, y lo dicen sin otro cuidado que el de ser sinceros, son aborrecidos por las medianías que, no encontrando nada en sí, están limitados a la mecánica engañadora a la vista. Estas últimas luchas recuerdan aquellas en las cuales Ingres —¡aún él!— fué el blanco; aquellas que hicieron del imponderable Teodoro Rousseau un perpétuo proscrito de los Salones, aquellos que negaron talento a Corot (¡un Corot fué comprado por 300.000 francos para el museo del Louvre el año anterior!), que rechazaron a Manet como una bestia sarnosa, que dejaron morir de hambre a Sisley, que solo acordaron dar un encargo oficial a Puvis de Chavannes cuando este artista pasó de los sesenta años; que hacen que Degas sea aún negado, y Renoir casi desconocido. Pasamos en silencio a Cézanne, ese Wagner de la pintura. Pero recordaremos que en uno de los Salones de la *Rose-Croix* las delicadas telas de Aman Jean produjeron un escándalo. Y es tal *estado de espíritu* (porque no se trata aquí de una tendencia de arte) que da por resultado que, para contemplar pintura moderna francesa, sea necesario ir a los museos de Berlín, a Munich, a New-York; pues en el Luxemburgo, aparte de la colección Caillebote, no está representado Manet, ni Toulouse-Lautrec (¡sí, un *estudio!)* ni Gauguin (una naturaleza muerta, por cierto legada y de pequeñas dimensiones), ni Cézanne, ni van Gogh. De Renoir, una sola obra. Por cierto que la susodicha colección fué un donativo, contra la aceptación del cual una comisión del Instituto protestó ante el Director de Bellas Artes de aquel entonces. Y es merced a un golpe de estado de M. Clemenceau que la *Olimpia,* de Manet, está donde debe estar, no lejos de sus hermanas la *Odalisca* y las *Mujeres de Alger*.

RODOLFO ALCORTA — LA DAMA DEL COLLAR

Solo la personalidad tiene valor, porque, sin ella, no puede haber *obra* verdadera. Las personalidades condicionadas por el pasado y el presente, aseguran la continuidad de la tradición, al igual que la sucesión de anillos forma la cadena. La tradición es la sucesión de las modalidades de la vida. Esta, en arte, reside en los maestros que la propagan. Las personalidades se distinguen en eso; en que

EUGENIO ZAK ESTÍO

poseen el don de transfigurar la naturaleza a través de su sensibilidad. Y es por esto porque el arte, ante todo, es cuestión de sensibilidad. Lo propio que el estilo. Porque, así como no existe arte sin creación verdad y espontánea, tampoco hay tradición sin creación, y, por lo tanto, estilo fuera de la tradición.

La dependencia de la tradición en pintura no es, por consecuencia, más dudosa. Importa poco que algunos artistas que aseguran la continuidad de la gran tradición pictórica en Francia sean o no comprendidos y amados del público. Desde hace cuatrocientos años el corazón del público no late al unísono del corazón del artista. El abismo se agranda sin cesar. Veinte años transcurridos no consiguieron calmarlo entre Puvis de Chavannes y la generación actual; se admiran, es innegable, sus decoraciones murales del Panteón, pero con restricciones que señalan que no se siente lo que el artista quiso. No estamos en aquella época en que el pueblo de Florencia en masa llevaba triunfalmente a través de sus calles las obras de Cimabue. Ningún puente enlaza las dos orillas: el islote al continente. El arte es el patrimonio de unos cuantos selectos — una aristocracia — que vive en el pasado por la cultura y en el presente por la sensibilidad.

Tengamos la franqueza de reconocer, de paso, que el arte deja indiferencia al público, que tiene otras preocupaciones. Lo más llegó a ser un medio de especular. Los aficionados vuelven a vender lo que compraron, cuando así se lo aconseja el beneficio que la operación les reporta. Se trafica con el arte como con otras cosas, lo que jamás se había visto. Y se debe a que nunca se habló ni hecho por él más gasto de pasión.

ALBERTO BRAUT ESTUDIO

COMPOSICIÓN DECORATIVA
POR CARLOS GUÉRIN

PEDRO BONNARD — ESCENA VERANIEGA

Lo esencial es que los artistas comuniquen sus sensaciones y que las grandes verdades que les ha mostrado la Naturaleza las transmitan a esos elegidos, cuyo pensamiento, después de todo, prepare la opinión pública de mañana. No es el *fotografismo* de la Escuela, de la Villa de Roma, del Instituto, del Salón de los Artistas franceses, el que puede pretender la formación del alma del porvenir.

Podemos decir que, después del Impresionismo una doble corriente parece dibujarse: de un lado quienes con los Bonnard, los Vuillard son la prolongación de aquel, que ellos llevaron algo más allá: se les nombra los post-impresionistas; de otro, quienes sustituyen los principios del impresionismo por la búsqueda de la unidad decorativa, los cuales llevan «al retorno al estilo».

La mayoría de los pintores del Salón de Otoño pertenecen a este último grupo. Por la composición decorativa renuncian al cuadro. Generalmente simplifican los objetos para llegar a la mejor caracterización del estilo, de la esencia. La inteligencia desempeña un gran papel en sus obras. Y en ese grupo, caben distinguir dos maneras, la de aquellos que obtienen el orden de la composición sólo por el acorde de las tintas y los valores: Marquet, Matise son los maestros; y la de aquellos atentos sobre todo a los planos y los volúmenes, y que piden el sentido decorativo de su obra (cezanniana), a la construcción y ponderación de las formas concentradas en masas harmonizadas: entre ellos Blanchet, Le Bail y Charlot. Hacen en pintura lo que

ENRIQUE LEBASQUE — VERANO

Maillol y sus discípulos hacen en escultura.

El cuidado de la composición, es, pues, el trazo distintivo de la pintura actual, la aspiración de los pintores jóvenes. Ello nos vale admirables páginas de un estilo real y de una amplia inspiración. Una mala inteligencia existe, sin embargo, entre innúmeros artistas. Digámosles que la disposición no cabe sea confundida con la composición. El estilo y *la estilización* son cosas muy distintas. La composición, no lo olvidemos, es la expresión de un ritmo interior, y antes de tomar concreción, sea en la tela o en el mármol, ha debido existir como música en el alma del artista.

Esta comprensión imperfecta de la naturaleza verdadera del sentimiento decorativo es causa de que en el Salón de Otoño no pocas obras ostentan una apariencia de arcaísmo. Esto es lo que se advierte cuando el intelecto del día poco a poco se antepone a la sensibilidad, quizá algo fatigada, es verdad. Es de suponer que el arte no evoluciona muy resueltamente hacia esa dirección de sabiduría. Porque arcaísmo es sinónimo de anacronismo, cuando se trata de arte.

Para llegar a su fin los pintores arcaízantes recurrieron a la ingenuidad. Afectan una torpeza irritante, agresiva. Esfuérzanse en ser primitivos, lo que nos da un vago sentimiento de carencia de sinceridad. Y esta torpeza la subrayan con el desprecio al mecanismo fácil. Muchos, por lo demás, vénse obligados a no acabar su obra para no caer en el academismo banal. ¡Primitivismo en nuestros días, en nuestro siglo de publicidad, de grosería osada, de mecanismo, de perfección científica, de fría concepción de la vida! Si los artistas viven apartados del público, no pueden, menos de salirse del medio reinante.

Nos queda aún por examinar el Cubismo. Virginia no escribía en sus cartas el nombre de Pablo sino *post-scriptum*. El Cubismo fué el pretexto de las recientes manifestaciones otoñales. El Cubismo es el supremo ejemplo de la reacción de la inteligencia sobre la sensación. No es una Escuela, por más que se crea serlo; es, antes, la prolongación desencaminada y sin salida, la deformación racionalista de la lírica y potente visión de Cézanne. Los cubistas no pintan la Naturaleza, sino sus teorías sobre la Naturaleza, no lo que *ven*, sino lo que *conciben*. Ellos admiten que la pintura, como todo arte, procede de la Naturaleza; pero desatienden los enlaces físicos que se establecen entre ella y el hombre. Las formas les dejan indiferentes en lo que tienen de visible y ellos prefieren expresar lo que hay detrás, dentro y enrededor de ellas. No pintan: describen y se entregan a análisis científicos. Así su obra es puramente esquemática. Lo que intentan con ingénua pretensión fué realizado por todos los artistas de todos los tiempos que dieron sentido plástico a su obra. Miguel Angel, Carrière, Rodín, no han creído tener que detenerse en la expresión cubista.

RODOLFO FORNEROD — EL RAMO PARA LA FIESTA

El Cubismo es una montaña de teorías. Por lo demás, en él se dibuja una doble tendencia. Existen quienes se decantan hacia las derechas para ser, después de esta prueba, excelentes pintores, sensibles y encantadores; y aquellos que, atraídos por el *Futurismo*, no se consideran obligados a dar a su propio nombre de familia la ortografía fijada en el registro civil y firman tan pronto Chagal como Chagall. No hablamos de los mamarrachos de M. Picabia. Esto no es ya Cubismo. Es de esperar, si las cosas continúan así, que no tenga pronto más *osos para atacar a los montañeses*, M. Le Faucounier.

¿Cómo resumir nuestras impresiones del Salón de Otoño, por lo que se refiere a la pintura? Ninguna personalidad nueva. Muchos de entre los más preferidos, no acudieron; lo que constituye una excepción en ellos. Muchos otros, en cambio, vinieron a confirmar su desenvolvimiento ascendente. Y el arte francés, la vitalidad del cual sólo se comprueba en el Salón de Otoño, cuenta con dos o tres obras maestras más, lo que es considerable. El gran enemigo del Salón de Otoño es el esnobismo del público que autoriza y alienta todas las audacias estériles de los improvisados en arte, y la desenfrenada impaciencia del público en general, que reclama siempre algo nuevo.

¿Estamos en decadencia? Cuestión grave ésta. Reconozcamos que el excepticismo contemporáneo, la multitud de requerimientos

EL OISE EN JANVILLE, POR ANDRÉS WILDER

de nuestro espíritu, la creciente dificultad que entraña la elección entre tantos medios ofrecidos por la cultura, la inquietud de nuestros estados de alma, y, sobre todo, la ausencia completa de disciplina artística y de santo y seña moral, privan al artista de la seguridad que le daría el estilo. Es a través de la espesura de la cultura contemporánea que busca el lugar donde realizará su obra iluminada por el sol de la verdad. De ahí sus dudas, su escritura en ocasiones indecisa y la obligación en que se ve de renunciar a tomar un partido estricto para guardar a su expresión una sinceridad más matizada.

JOSÉ BERNARD — CABEZA DE MUJER

Esta perplegidad constituya, quizá, el sello de nuestro tiempo. Señalemos, por último, que, de un modo general, la paleta tiende a ser más sombría. Los colores no dejan, por eso, de ser menos francos, directos, vivientes.

Tenemos prisa de llegar a la sección de Arte decorativo... La de Escultura, si no muy nutrida, tuvo un gran interés. Una nueva personalidad se reveló: José Bernard, cuya exposición ha constituído un gran conjunto.

En escultura, la expresión lígase al carácter de la forma. La justa reproducción del gesto, de la actitud, constituye lo característico de la escultura llamada naturalista, fatalmente trivial.

José Bernard pertenece a la escuela de Maillol. Se distingue su escultura por la amplitud de su construcción y de los planos. Encierra en ella lo real en formas mesuradas, concentradas y rítmicas. Los movimientos son simplificados y lentos, no traspasan su justificación; los volúmenes expresan con justedad y plenitud los elementos esenciales de la vida que hay en ellos. Esta estatuaria evoca los frontones del Partenón y las metopas del templo de Egina, al propio tiempo que alguna cosa del alma budista parécela envolver de ensueño tranquilo y lejano. Ella no está, desde otro punto de vista, exenta de manera, a causa de ser con exceso maciza. El grupo dedicado a Miguel Servet no carece de grandielocuencia. La unidad de construcción harmónica y decorativa no está siempre lograda. Pero la obra de José Bernard es fuerte y hermosa.

El arte decorativo encontró en el Salón de Otoño gran hospitalidad. Merced a M. Frantz Jourdain, vió sus esfuerzos en-

cauzados y ha recibido un gran impulso. La exposición de este año señala innegable progreso. Una exhibición de conjunto ha sido realizada — lo que no se había visto aún. — Una construcción con fachada, balcones y estancias interiores.

Jamás las cuestiones de arte decorativo hicieron hablar tanto como al presente. Los periódicos diariamente las consagran columnas enteras. Todo el mundo aconseja. Se ha propagado la idea de que se hace un estilo como quien fabrica un par de botas para cazadores. La tradición francesa es innovada a cada momento. Digamos, de pasada, que toda esa literatura es un síntoma muy inquietante. El arte aplicado es de orden práctico, no de orden especulativo. Solo existe por y en su realización. *Acta non verba.*

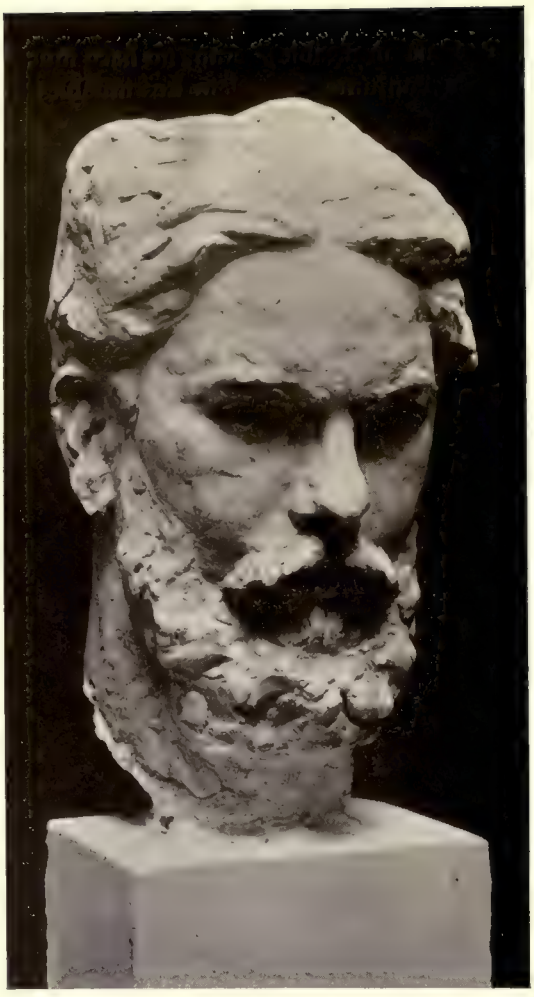
No cabe fácilmente negar que el actual movimiento de arte decorativo tiene algo de cosa facticia, que en él se pone enorme pasión. Se han conseguido, no obstante, resultados felices, especialmente la sencillez de las moradas, las cuales eran, no hace mucho, un conjunto en desórden. Los muebles expuestos en el Salón de Otoño empiezan a ser muebles de los que se heredan.

JOSÉ BERNARD — MUCHACHA HACIÉNDOSE EL TOCADO

¿Implica ello la existencia de un nuevo estilo? No lo creemos. El sentido del estilo se perdió; lo que no ha de impedirnos intentar el prestigio de nuestras artes industriales.

Un estilo supone, en la gran masa, un cierto idealismo. No consideramos injuriar a nuestra época declarando que en ella el dinero constituye la principal preocupación. La historia nos enseña que en los momentos en que el instinto social fué dominante, bajo la Restauración, por ejemplo, o cuando la Monarquía de Julio, y, después, en el Segundo Imperio, épocas, por lo tanto, más socialmente homogéneas que la nuestra, ninguna forma de arte surgió. ¿Quiere la plutocracia americana formar un nuevo estilo? Si fuérese a formar un estilo, la arquitectura sería la primera manifestación. Ya sa-

bemos el valor de la arquitectura del día, salvo contadas excepciones. Inexistente en el exterior, oportunista en el interior. Así por mucho tiempo, mientras no haya arquitectura, no cabrá que haya arte decorativo, arte social verdadero, imponiéndose a toda la sociedad que le adopte fatalmente. No son por entero responsables los arquitectos, porque cuando falta arquitectura, es debido a que no existen arquitectos capaces de dar una existencia a las formas vagamente deseadas, idealmente concebidas por la sociedad; y si no hay arquitectos, es, en último extremo, que la sociedad no impone ninguna forma. Nos encontraríamos, por lo tanto, con arquitectos y una arquitectura presente si el estado social lo demandara.



POPINEAU — RETRATO

No queremos decir con lo manifestado; que el decorador esté por completo bajo una dependencia, según cree Alemania. Su misión, por el contrario, es buscar, con toda libertad, nuevas formas ornamentales. Solo que estas formas estarán en función con la arquitectura. Y la materia regulará la intuición del artista creador.

Antiguamente los carpinteros de los pueblos más apartados de las grandes corrientes de cultura, sufrían el ascendiente de las formas generales de los estilos, lo que no les impedía de poner cautivadora fantasía, la más variada y la más atractiva en sus menores trabajos. ¿Deduciremos de la ausencia de arquitectura, y de la actual ausencia de arte utilitario colectivo, la imposibilidad de que aparezca un nuevo estilo? No rectificaremos la profecía que hicimos en un reciente artículo sobre la decoración de la sala de música del marqués de Polignac, en Reims: *Un renacimiento de arte decorativo se perfila. Mañana existirá un estilo francés del siglo XX,* reconociendo no haber puesto menos esperanzas que certidumbre en esa afirmación. ¿No se cree en lo que se espera? ¿Y no queremos aceptar el augurio de los moralistas que entreven, en la nueva generación, un retorno al necesario idealismo? Es un hecho innegable. El deseo de *otra cosa* que los estilos ya prescritos, cunde en todas las clases de la sociedad. Se generaliza el sentimiento de que es ridículo vivir en un conjunto Luís XIV. Existe antagonismo entre las conversaciones de salón y los follajes Luís XV que asisten a ellas; un paisaje de Claudio Monet está fuera de lugar colocado en un plafón estilo Imperio. Los panaderos republicanos resultan grotescos cuando, de pie, venden pan en un mostrador y un espejo Luís XVI. Un sentimiento de malestar nace. Se aspira a otra cosa. ¿A qué? Poco importa, la sola aspiración es bastanse. El estilo de nuestro tiempo se formará inconscientemente y — esto disgustará a los decoradores — anónimamente.

FERNANDO ROCHES.

LA VIDA ARTÍSTICA

BARCELONA. — La tanda de exposiciones particulares no tiene fin. Se suceden sin descanso. En el *Salón Parés* el señor Cabanyes reunió un gran número de producciones suyas. Hasta aquí solo expuso paisajes. Ahora con estos exhibió varios estudios de figura pintados con gran amplitud. Los paisajes mantenían aquella visión sintética peculiar del autor. En el propio salón el pintor don Francisco Viscaí nos mostró una nutrida serie de retratos y varios bodegones. En el *Fayans Català* figuraron dibujos y una escultura del señor Clará. Los dibujos fueron apuntes rapidísimos, anotaciones para recordatorio de actitudes, intimidades de cartera. El señor Casanovas agrupó en el propio local varias esculturas suyas, algunas ya conocidas. El «Salón de las Artes y los Artistas» celebró una exposición. A ella concurrieron los señores Colom, Casanovas, Domingo Carles, Torres García, Canals, Pascual, Mallol, Labarta, Borrell Nicolau, F. Vayreda y Monegal. Aparte hizo su exposición de paisajes el señor Colom. En casa Dalmau hubo la de miniaturas persas e indo persas, muy interesante.

E. CASANOVAS — RETRATO

HUNGRÍA. — No creo esté de más inaugurar estas periódicas crónicas húngaras con una rápida noticia del desenvolvimiento del arte moderno en Hungría.

La escuela de arte húngaro sólo data de la segunda mitad del siglo XIX. La primera Sociedad húngara de Bellas Artes se fundó, es cierto, y abrió el primer Salón húngaro en 1840, y el legado del arzobispo Ladislao Pyrker, de Eger, instalado en el Museo Nacional, constituye la base de un Museo de pintura. Pero sólo a partir del momento en que el país alcanza su completa autonomía, — esto es, cuando el compromiso de 1867 establece el dualismo, — llega Hungría a un Renacimiento. Entonces el poeta José Eötrös, ministro de Instrucción Pública, proclama que «las Bellas Artes representan, en la obra de la civilización nacional, un factor igual al de las Ciencias». El gobierno magiar establece en su programa premios a los artistas. En 1871 el Estado adquiere por 2.600.000 coronas la preciosa colección del príncipe Esterhazy. En 1881 una ley funda la Comisión de monumentos históricos. En 1882, en un parque

cedido por la ciudad, se construye la primera escuela de pintura. En 1894 las Cámaras votan la suma de 600.000 coronas para erigir un Palacio destinado a exposiciones anuales, que desde entonces se vienen celebrando regularmente, al igual que en otras capitales europeas. En 1896, el año del Milenario del arrivo de Arpad, el Parlamento otorga un crédito de seis millones y medio de coronas para la creación del Museo de Bellas Artes.

Evidentemente, el arte en esos comienzos, hijo de la protección oficial, no posee inmediato valor estético. Cierto énfasis patriótico, las alusiones políticas constituyen frecuentemente el más real interés de esos grandes cuadros de historia. La influencia de los maestros de la época, — Karl Rahl en Viena, Karl Piloty en Munich, — se dejaba sentir. No obstante, es ya un enorme progreso contar con artistas del país para pintar los frescos alegóricos y las decoraciones que magnificarán las escaleras y los plafones de los Museos, de la Opera, del Palacio de Justicia, del Parlamento, y las iglesias y los castillos que se restauran o reconstruyen. Budapest, que fué devastada en el año 1838 por espantosa inundación transfórmase, como por ensalmo, en una gran capital y embellécese de vastos conjuntos monumentales: entre otros el monumento a San Esteban emplazado en la Esplanada, detrás de la iglesia de la Coronación (la restauración de la cual merecería, desde el punto de vista de arte decorativo, mención especial) y aún la Esplanada del nuevo castillo real, donde son conmemoradas todas las glorias de la casa de los Habsburgos en las luchas contra los turcos — que honran en grande a los arquitectos Fred. Schulek, Nic. Ibl, Emeric Steindl, Al. Hauszmann, a los estatuarios Et. Fereuczy, Ivs. Engel, Et. Szechenyi, Ad. Huszar, Nic. Izso. Nosotros los encontraremos, a medida que estas crónicas se esfuercen en recordar el pasado, sin detrimento del momento actual que de cada vez es más interesante. La vida artística está en lo sucesivo completamente organizada, con todas sus ruedas administrativas y oficiales. La Galería Nacional hállase admirablemente al corriente de la producción contemporánea, y todas las celebridades están representadas, a medida que se las consagra. Algunos aficionados han formado Galerías que gozan de reputación mundial. Me limitaré, por el momento, a citar la colección Nemes, porque era particularmente rica — antes de que se dispersara — de obras de la escuela española, sobre todo del Greco.

E. CASANOVAS — CABEZA DE MUJER

Pero es de época reciente, es después del desarrollo conseguido en las artes aplicadas que los artistas húngaros hánse apartado de las escuelas occidentales puramente académi-

JUAN COLOM — ÁRBOLES

cas, para mirar enrededor suyo la vida popular; la única donde se ha conservado una verdadera tradición de arte por la práctica de la decoración de los objetos de más uso, desde los utensilios del hogar hasta el indumento, y la sola que cabe proporcione un carácter más particularmente magiar a un arte categóricamente nacionalista. La Escuela de Gödöllö ha presentado, y presenta diariamente, importantes trabajos que anuncian la formación de un indiscutible estilo húngaro que no se contiene de ningún modo, por lo demás, para sacar elementos a los nacionalistas eslavos y rumanos del reino, y que supo afirmar de modo brillante en la Exposición Jubi-

JUAN COLOM — TAMARIT

JAIME PIZÁ — RETRATO DE MARÍA BARRIENTOS

lar de Bucarest, en las exposiciones de Turín, Viena y Venecia. Los artistas más originales, aquellos que mejor acertaron a inspirarse en el elemento popular, estilizando con atrevimiento, en el sentido de las tentativas modernas y sin perder de vista el pasado histórico y legendario del país, están agrupados en la revista *Magyar Iparmüvesźet*. (Arte e Industria húngaros).

El más seductor de entre ellos, por la agilidad y variedad de su talento, es, seguramente, M. Aladar Kriesch Körösföi: en la pintura mural, en la tapicería, en la pintura sobre vidrio, en mosaicos ha producido obras que le colocaron en primer término entre los decoradores húngaros. En una capilla del cementerio de Budapest, hizo ejecutar un gran mosaico representativo de la *Resurrección* que, aún recordando la composición, inevitable en una cúpula, del mismo asunto tal cual la ofrecen los célebres modelos bizantinos y tal como se encuentra en las basílicas de la iglesia ortodoxa, denota observación de la vida y del movimiento en los grupos de las Santas Mujeres y de los Apóstoles; muestra figuras de ángeles de un acento personal y un empleo ornamental de la tulipa, tan pródiga en la decoración popular, que constituye una innovación en el campo del gran arte. También M. Körösföi fué también uno de los elegidos, a la sazón de las grandes exposiciones de Viena y de Venecia, para adornar el Pabellón húngaro: el de Viena, un pabellón de caza decorado de trofeos cinegéticos, contuvo el hermoso plafón que tenemos el gusto de poder reproducir, esa *Caza del oso* en época de la revuelta del príncipe transilvano Francisco Rakoczy II. En Venecia pudo verse su mosaico *Aquileja ostroma*, y la vidriería, en cinco plafones, el *Festín de Atila*, donde los pormenores de los trajes y de la vida po-

A. DE CABANYES — PAISAJE

AL. K. KÖRÖSFÖI — CAZA DEL OSO EN EL SIGLO XVIII

pular del día se mezclan felizmente a la rudeza de la evocación húnica. Podría citar junto a M. Kôrösfôi, a M. Saudor Nagy quien sintió igualmente interés por la gloriosa epopeya de Atila, complaciéndose en imaginar, en pinturas decorativas y al agua fuerte, los palacios, semejantes a pagodas, que jamás edificó aquel del que dícese que donde pisaba su caballo no crecía la hierba nunca más; pero entorno de quien el artista evoca un mundo de caballeros y de señores, tan pronto lleno de vida, tan pronto hiératico, recordando en esto, menos fabuloso que realista, a Bilibine, el de los cuentos populares rusos. Para sus Gobelinos, para sus tapices, M. Nagy toma modelo de las disposiciones esquemáticas de los viejos tapices persas e indios, a la vez que introduce personajes estilizados al gusto del día. Entre los dibujantes citaré a MM. Undi que unen agradable trazo decorativo a la reproducción sencilla de cualquier rincón de la ciudad, del bosque o de un jardín, y dan, por el encanto imprevisto de la disposición escénica, un aspecto de grandiosidad a las construcciones rústicas.

TAPIZ, POR M. GILLJOM. PROYECTO DE AL. K. KÖRÖSFÖI

—En Szombathely acaba de conseguirse por la primera vez, que esa provincia húngara — aquí era el landgraviato de Vas — haya reunido en una exposición los tesoros artísticos que desde hace siglos posee la aristocracia local en sus fincas de recreo. El éxito es debido al pintor Julio de Végh, quien logró obtener el concurso del príncipe Ludwig de Baviera, castellano de Sarvar, de los príncipes y condes de Batthyany, cuya colección sirvió de base a la exposición, de los condes Szechenyi, Erdödy, etc. Se pudieron con-

templar obras que jamás salieron de las mansiones señoriales. El resultado sobrepujó tanto a las esperanzas, que exposiciones similares han sido proyectadas con el apoyo del Estado en otros landgraviatos, y espléndidas publicaciones recogerán el inventario de esas riquezas provinciales inéditas. Atraídas por ellas fueron a Szombathely los aficionados, simples curiosos y especialistas del mundo entero. Hánse podido admirar, sobre todo, una serie de armas antiguas de formas a menudo raras y de un trabajo de incrustación o de damasquinado muy precioso, ostentando, no pocas de ellas, el nombre del fabricante y la fecha en que se hicieron; una muy variada colección de joyas, cofrecillos, y relojes otros objetos de orfebrería, que contó con maestros de renombre en el país; porcelanas y lozas, entre las cuales sobresalían raros ejemplares: piezas de los comienzos de Sajonia, de Viena antes de su marca distintiva; y esculturas, entre ellas los bustos en bronce de los reyes Felipe II y Carlos V, la reproducción de los cuales en grabado no dejará de interesar a nuestros lectores. Y, por último, en la sección de pintura llamaba particularmente la atención la colección del conde Ivan de Batthyany, con sus pasmosas miniaturas francesas, alemanas y húngaras, cuadros de Cranach (1535), de Canaletto, de los maestros alemanes y flamencos, entre otros un *San Juan en el desierto,* de Brueghel, que puede pasar, con razón, por el original de diversas réplicas conocidas.

BUSTO ITALIANO DEL SIGLO XVII — FELIPE II (?)

En cuanto a los pintores húngaros, los más antiguos no están siempre identificados, y aquellos conocidos, por ejemplo Johann Kupetzky, de quien el príncipe Edmond Strattmann posee un expresivo e interesante retrato de Eugenio de Saboya, eran sólo extranjeros de paso. El campo permanece abierto a la búsqueda e investigaciones, y esas exposiciones regionales cabe favorezcan felices descubrimientos. Los dos sucesos extranjeros que más interesan a Hungría son los éxitos alcanzados en Alemania durante el actual invierno por dos jóvenes artistas. Un discípulo de Franz Stuck, M. Peter Kalmaw, traduce con un realismo bastante rudo, y una holgada factura, tipos callejeros y figuras de taller, en las cuales se manifiesta un bello colorido sobrio. Es ante todo M. Nicolás Haz un apasionado del dibujo lleno de justedad y expresivo, lo cual, en nuestros días, se alabará siempre poco en un artista joven. Expuso en la Galería moderna F. J. Bracke (Munich) sus estudios para *Los reclutas,* un cuadro de acento húngaro bien marcado, que no se enlaza a ningún estilo, y notas encantadoras tomadas en los de Munich y de Londres, evocadas y diferenciadas sólo por la cualidad de la atmósfera. Delicado pintor

de flores, M. Hatz presta a cuanto pinta la pasión de la exactitud unida a la expresión poética, lo que le permite encontrar asuntos allí donde nadie los advertiría. — M. Mtd.

PARÍS, que pareció un momento postergado como centro de grandes ventas de arte, dada la preponderancia que en tal particular adquiría Londres, ha empuñado de nuevo el cetro con las sensacionales ventas de las colecciones Carcano, Doucet y últimamente la de los Rouart. La venta Rouart fué sorprendente, desde el punto de vista económico y como glorificación, además, del gran artista Edgard Degas. Su cuadro *Les danseuses à la barre* se adjudicó, después de reñida lucha, por 435.000 francos a un comerciante norteamericano, que venció a los elementos oficiales y oficiosos que deseaban ver la obra en el Louvre. Las restantes obras de Degas, pinturas y pasteles, alcanzaban pinturas crecidísimas igualmente, lo cual, si bien ha dejado indiferente al anciano artista melancólico y resignado a sus 79 años de existencia, ha dado pie a que los partidarios de que se conceda un derecho de autor a los artistas afirmen su proposición, que será un hecho en breve. Así los artistas, siempre que se obre de buena fe, verán mitigado el sinsabor de ver ponderadas y avaloradas extraordinariamente, por agiotismos u otras prácticas comerciales, las obras que tuvieron que ceder por sumas irrisorias. El Louvre pudo adquirir por 162.000 francos, la célebre *Dame en bleu.* Obra pintada en 1874 y despreciada por todos, hasta que entró en la colección Rouart.

LEÓN LEONI (?) CARLOS V

Millet, Renoir, Cézanne, Gauguin fueron estimados igualmente, pagándose por sus lienzos sumas verdaderamente fabulosas. *La Lección de Música,* de Manet, no llegó a los 210.000 francos que alcanzaron *Les Baigneuses aux îles Borromées* de Corot. La enumeración de obras y cifras enormes nada dicen, sin embargo; ni nada significa en sí. Lo que importa, es el valor de la obra y sustraerse a la embriagadora fascinación del momento. Degas, admirado siempre, no ha de ser conocido ahora; lo era antes. *Les danseuses à la barre,* ha dicho un crítico que «es una de las obras capitales de todas las escuelas y de todos los tiempos», y esto, cierto o no, ha contribuído a despertar ansias dormidas en el público que acude al Museo del Luxemburgo para ver de cerca las exquisitas bailarinas y se discute y se comenta y hasta se teme...; pues no falta quien asegura que se ha sustituído las dos obras de Degás en el Museo Moderno por hábiles facsímiles para evitar exageradas ambiciones.

Los cuadros de época, de Ribera y Greco especialmente, pasaron en la venta Rouart casi inadvertidos, y encontraron postores por cantidades reducidas, relativamente; ya que se vendieron entre 8 y 12.000 francos. Goya fué más estimado.

La actual exposición de obras encargadas y adquiridas por el Estado supera en calidad

ARREGLÁNDOSE EL ESCARPÍN

POR E. DEGAS

LA PRIMERA BAILARINA, POR E. DEGAS

a otras anteriores, si bien, — es de rigor, — abunda lo mediano y no falta lo malo. Señalemos el auto-retrato de Elena Dufau; *Les devideuses* de Henry Martín, y unos magníficos jarrones de Sevres, obra de la delicadísima artista Mlle. Rault. Dos españoles figuran en la exposición; Valentín de Zubiaurre con su cuadro *Por las víctimas del mar*, y Daniel Vázquez Díaz con la personal obra *Las olas*, que es delicadísima de color y de perfecta observación.

VÁZQUEZ DÍAZ — LAS OLAS

En las exposiciones particulares fué la nota de actualidad o de curiosidad la celebrada en el «Salón Bernheim» de las obras de Henri Rousseau. Le admiró a Monet con su serie de notas de Venecia. Maufra expuso en el «Salón Durand Ruel» definitivos estudios impresionistas con orientación decorativa.

VALENTÍN DE ZUBIAURRE — POR LAS VÍCTIMAS DEL MAR

Los cinco salones de humoristas nada añadieron digno de mención a lo que vienen haciendo desde algunos años a esta parte, y lo mismo ocurre con las exposiciones particulares de *L'Estatuette*, *Los pintores y grabadores de París*, *L'art precieux* y otras de menos importancia.

La exposición de los grabadores en madera ha constituído una nota de documentación para un arte que desaparece. En el mismo Pabellón de Marsan el ilustrador Naudin ha presentado un conjunto de dibujos y aguas fuertes, serios y robustos aquellos, remedos de nuestro Goya éstas.

Una nota curiosa fué la exposición de papeles pintados del siglo XVIII y XIX.

El Gobierno, parece dispuesto a no tolerar ya más la creciente invasión de estatuas de gusto y arte dudoso que pueblan la capital. Ya ha sido un buen paso la ley que prohibe la erección de monumentos hasta después de diez años del fallecimiento de la persona que se quiere glorificar. Detaille, que acaba de fallecer, y que dicta disposiciones en su testamento referentes a la erección de su estatua, no será, por lo tanto, perpetuado tan pronto como fué su deseo. Para consolar a los estatuarios profesionales M. Berad ha imaginado encargarles, por turno, las figuras que faltan en la fachada del Palacio de las Tullerías, correspondiente a la calle de Rívoli. — S. T.

LA VIRGEN DE LA LECHE EN EL ARTE

I

ESCUELAS EXTRANJERAS

LA iconografía de la Virgen ha sido objeto de estudios especiales, pero todos, o la mayor parte, de carácter general. Este bosquejo tiene un campo más limitado: la representación gráfica, bajo la advocación de Virgen de la Leche, especialmente en el arte levantino de los siglos XIII al XVI, digno de examen en cuanto a la génesis y desarrollo de esta poética creación, tan estrechamente unida al gran poema cristiano del nacimiento y vida de Jesucristo.

Comprende, pues, este estudio de iconografía cristiana de los siglos XIII al XVI, toda la evolución tipológica que ha tenido, en el arte antiguo y moderno, la representación de la Virgen como madre nutridora de su divino hijo. El tema, expuesto de un modo sistemático, abraza dos grandes secciones. En la primera, partiendo del culto que la antigüedad griega y romana daba a la madre, expondremos la representación artística en las escuelas extranjeras, en particular la italiana, flamenca, francesa, alemana y holandesa, por ser las que, principalmente, crearon nuevos tipos o modificaron los existentes. La segunda sección está consagrada al arte español. Pero tratándose de manifestaciones particulares, de formas dialectales según las escuelas locales, o regionales, analizaremos la iconografía mariana producida en los primitivos centros pictóricos de Cataluña, Valencia, Aragón, Castilla y Andalucía, especialmente en los dos primeros, en donde la Virgen de la Leche alcanzó extenso culto, y, en su consecuencia, notable desarrollo en la pintura y escultura. Como nota preliminar a este estudio, será oportuno exponer algunas consideraciones acerca de los primitivos monumentos en los cuales se representa a la Virgen dando el pecho a su amado Hijo. Es esta una de las formas más antiguas de expresar la maternidad, visible ya en el arte griego y romano, con antelación a los primeros documentos gráficos del cristianismo. Citaremos a este propósito, dentro siempre del aspecto iconístico, el tipo de la diosa madre dando el pecho a un niño; tema reproducido más tarde en idéntica o parecida significación, y, expresivo siempre, del acto material de la lactancia. El asunto, desde el punto de vista tipológico, es el mismo en la historia del arte: la mujer ciñe amorosamente al niño, cogido a uno de los pechos, y aún le ayuda en esta operación, sosteniendo el seno con una mano para guiarle a los labios de aquel, evitando se derrame y pierda el lácteo alimento.

(A) DIOSA MADRE. BRONCE ROMAMO. MUSEO DE ESCULTURA ANTIGUA. BERLÍN

* *

Varios son los modelos que de esa representación nos ofrece el arte antiguo, pudiéndolos reducir a tres tipos fundamentales. Unas veces figura la mujer de pie, la pierna izquierda apoyada en un segundo plano, formando escabel con la rodilla, sobre la cual descansa el niño, según se vé en un ejemplar del Museo de escultura antigua de Berlín (A).

Un segundo tipo es el de la madre sedente, contemplando con efusivo afecto a la criatura cogida al seno izquierdo, conforme al

modelo en bronce conservado en el Gabinete imperial de Antigüedades de Viena (B). Esta representación parece haber sido también familiar al arte galo-romano, a juzgar por el grupo de tierra cocida de la colección Bordes, de Burdeos. Figura una mujer sentada en sillón de mimbres y el niño de pié, chupando del seno de la madre (C).

El tercer modelo, variante del anterior, representa a la madre tendida en la cama y al niño lactando del seno derecho, en actitud parecida al grupo de Berlín. Existe en la Biblioteca Nacional de París (D).

Todos esos modelos están inspirados en obras análogas del gran arte griego y alusivas a las diosas madres, culto estrechamente relacionado con la tradición mitológica de Juno alimentando a Hércules, lejana derivación de la egipcia Sebek-nit dando el seno a Horo.

El Museo de Trieste posee una placa de espejo romano, interesante como documento iconístico. Figura, en relieve, la escena en que una mujer, sedente, dá el pecho a un niño; otra mujer contempla el grupo, y, detrás, en último término, un hombre alado y barbudo.

Fué hallado ese fragmento en Aquileia, y el director del Museo, Profesor Pucchi, en una nota leída en la sección V *(Historia del Arte clásico)* del Congreso Arqueológico Internacional, reunido en Roma, durante el mes de Octubre de 1912, cree que se trata de la lactancia de Hércules por Juno, asunto popular en Grecia y Roma, según hemos dicho. A las series descritas pertenecen, igualmente, las pequeñas esculturas familiares conocidas con el nombre de nodrizas tracias, sirias, etíopes y otras de igual significado, popularizadas por los barros de Tanagra y de la Cirenaica, simbolizando siempre a la mujer dando de mamar al niño. También los pintores griegos trataron el mismo asunto, distinguiéndose en este género el famoso Parrasios. Pero semejantes obras pictóricas no han llegado a nosotros, y solo conocemos su existencia por las memorias literarias.

(B) MADRE LACTANDO A SU HIJO. BRONCE. GABINETE IMPERIAL DE ANTIGÜEDADES. VIENA

(C) JUNO ALIMENTANDO A HÉRCULES? BARRO COCIDO. COLECCIÓN BORDES. BURDEOS

La niñez y lactancia de los dioses fué también tema general en el arte pictórico griego y romano. Un pintor de la época augustea, probablemente algún decorador mural de estirpe helénica, adornaba las paredes de la Farnesina, de cuadros al fresco, expuestos hoy en el Museo de las Termas de Roma. En la sala XXXII, puede verse, por ejemplo, entre otros varios, el que representa la infancia de Baco. El dios de la alegría aparece en edad juvenil, vestido, la cabeza coronada de verdes pámpanos, sentado en las rodillas de una mujer, (¿Semele?) cogido al seno derecho, y la vista en actitud de dirigirla a los que contemplan la escena. Constituye este cuadro un modelo singular y típico en la iconografía de la mujer que dá el pecho a un niño.

* *

La representación gráfica de la maternidad de la Virgen, en su aspecto más sensible a los ojos del devoto, no podía faltar en el primitivo arte cristiano. El Niño Jesús, amamantado por su Madre, le hallamos en los primeros años del siglo II en una de las pinturas murales que

decoran la capilla llamada de los *griegos*, en el cementerio de Priscila, Roma. Debió inspirarse el artista en una de las diosas madres, populares en aquella época, representando a la Virgen con el aspecto de matrona romana. Aparece sentada, la cabeza inclinada hacia la derecha y sosteniendo sobre las rodillas el desnudo cuerpo del infante Jesús, el cual, soltando el pecho, vuelve la cabecita, en actitud natural y graciosa, para contemplar a un personaje que aparece de pié delante de la madre, personificación, según se cree, del Profeta Isaías, anunciador de la predestinación de María (E).

Esta imagen de la Virgen es la más antigua que se conoce. Se ha creído ver en ella la representación de una mujer particular, o alusiva a la familia que costeó el enterramiento. Semejante opinión carece de base crítica, pues son rarísimas las escenas domésticas o familiares, en el primitivo arte cristiano.

También se ha dicho que se trataba de una pintura muy posterior a la fecha indicada, argumento igualmente erróneo. El examen del fresco, en su estado actual, demuestra que es una obra de estilo clásico romano, similar, por su técnica y colorido, a los frescos pompeyanos.

No es frecuente la representación de ese asunto en los monumentos primitivos del cristianismo, ni tampoco lo vemos cultivado por el arte bizantino, tan copioso en *iconas* de la Virgen sobre tablas, códices, mosaicos, marfiles y metales. Todas ellas pertenecen a uno de los dos tipos creados y di-

(D) MADRE DANDO EL PECHO A SU HIJO.
BRONCE ROMANO. BIBLIOTECA NACIONAL. PARÍS

(E) LA VIRGEN ALIMENTANDO AL NIÑO JESÚS. CEMENTERIO DE PRISCILA. FRESCO DE AUTOR DESCONOCIDO. SIGLO II DE JESUCRISTO

fundidos por los artistas de las escuelas griegas de Constantinopla y Alejandría, representándola sentada y sosteniendo en su regazo a Jesús en acto de bendecir a los fieles, vestido y coronado a lo emperador o bien con la toga de doctor y el libro de la Ley en las manos. Este modelo, con las variantes de las vírgenes llamadas de San Lucas, se continúa en el arte hierático de los siglos XI y XII, con exclusión del tipo lactante, el cual reaparece en la escultura románica, especialmente en los capiteles historiados, o bajo relieves, en los cuales se reproduce a la Virgen dando el seno a Jesús, asunto copiado de los marfiles carolingios, como puede verse en las tapas de un evangelario de la Biblioteca Nacional de París, procedente de Metz. Sabido es que estos marfiles, hoy de suma rareza, abundaban en los siglos medioevales y en ellos se inspiraron los artistas para esculpir las más famosas obras de la escultura decorativa, especialmente las representaciones de la Adoración de los pastores y Reyes Magos, en las cuales figura la Virgen sentada y el niño Jesús en acto de lactar. Singulares son, en este arte, las escul-

turas corpóreas de la Santa Madre dando el pecho a su amado Hijo.

Estas manifestaciones artísticas del arte carolingio tienen particular importancia, por estar inspiradas, casi siempre, en fuentes griegas o romanas, como lo estaba la literatura de la época. Recordemos al famoso español Teodulfo, ilustre poeta latino, obispo de Burdeos y personaje influyente en la Corte de Carlo Magno, cuando describe un supuesto monumento en el que la figura principal es una estatua de mujer amamantando un niño. El inolvidable Menéndez y Pelayo, en el volumen primero de su *Antología de poetas líricos castellanos,* nos ha dejado una silueta magistral de Teodulfo, al que podemos presentar como el primero, que en la alta Edad media, parece inspirarse directamente en algún modelo, desconocido hoy, de la escultura clásica. Memoremos la alegoría de Pisa: una mujer lactando a dos niños. La fuente en que se inspiró el poeta español ¿sería un monumento análogo al emblema pisano? Algo de esto se rastrea en la descripción. El *Carmen III* del libro IV de su *Paroenesis ad Iudices,* contiene, según el extracto del maestro, la descripción enteramente clásica, y para aquella edad muy elegante, de una estatua de la Tierra que el docto obispo había mandado labrar a ignorado escultor, dándole el asunto de ella. Representaba, conforme a lo dicho, una mujer amamantando un niño, y llevando en la mano una cesta llena de flores; en la cabeza una torre; en la mano una llave, cimbales y armas. A sus pies, humillados, gallos, bueyes y leones. Cerca de ella, un gran carro de ruedas circulares. Todo esto tenía carácter alegórico, y estaba basado en un arte más clásico que el latino bizantino, imperante en algunas regiones de Italia y España.

(F) VIRGEN DE LA LECHE. AMBROSIO LORENZETTI. IGLESIA DE SAN FRANCISCO. SIENA

* *

El arte italiano de la primera mitad del siglo XIII, desarrolla el tipo de la Virgen con sujeción a los cánones bizantinos o griegos. Las variantes son más de estilo que iconísticas; pero siempre sujetándose el artista al modelo tradicional. Débese al genio del florentino Cimabue y al del sienés Duccio las nuevas creaciones de la *madonna,* los cuales abandonan la tradición bizantina para crear la Virgen sedente en trono arquitectónico y marmóreo, rodeada de ángeles en actitud de adoración o sosteniendo el sitial ocupado por aquella. Esta innovación, memorable en los anales del arte trecentista, da origen a toda la copiosa serie de *madonne* italianas cuyo tipo inicial es la

dudosa Virgen de Cimabue, expuesta en el Louvre, y la de Duccio en Santa María la Nueva, de Florencia, antes atribuída al primero.

No produjeron estos primitivos maestros el tipo de la Virgen lactando. Resurje en el arte trecentista al influjo de la concepción poética de San Bernardo, el ilustre Abad de Claraval, mantenida y propagada por la poderosa orden del Cister. La visión bernardina, inspirada en una tradición más antigua, es decisiva en el arte cristiano de esta época y el punto de partida para representar a la Virgen con los pechos desnudos y manando leche, la cual recoge en sus místicos labios el monje Bernardo. Abundan, desde este momento, en la pintura italiana del trescientos, así como en otras escuelas, las Vírgenes en acto de alimentar a Jesús con el virginal néctar; tipo ideal predicado por el cisterciense y traducido por los artistas en el doble aspecto de madre amorosa «bella como la Aurora», y «hermosa como la luna», con otros epitetos aplicados del *Cantar de los Cantares*. San Bernardo dedica a la Madre de Jesús los más poéticos elogios, copiados de este sagrado libro. En el *Sermo Beata María,* indica: «Acerca de la Madre de Dios, apesar de decirse tantas y tan grandes cosas, nos parece, no obstante, que se ha dicho muy poco. Ella es, pues, escala, zarza, arca, estrella, vara, vellón, tálamo, puerta, oriente, aurora.» En el *Sermo super salve Regina,* se expresa en estos términos: «De tí ha dicho Salomón, el Sabedor, el Depositario de los celestiales secretos. ¿Quién es esta que se levanta como la Aurora, hermosa como la luna, elegida como el sol y terrible como ordenado escuadrón?»

(6) VIRGEN Y JESÚS LACTANDO. ANDREA DE BOLONIA. IGLESIA DE SAN AGUSTÍN. PAUZOLA

Toda una innovación iconológica se realiza en esta edad. A los sermones de San Bernardo responden, en lo que a la maternidad mariana se refiere, las *Meditaciones sobre la vida de Jesucristo,* escritas en el propio siglo XIII por un anónimo franciscano de Italia, o por San Buenaventura, según algunos hagiógrafos. El autor describe a la Virgen dirigiendo la tierna mirada al divino Hijo, a quien le ofrece el pecho para acallar sus lloros, «pues el divino Jesús llora como los otros niños para demostrar la miseria de nuestra naturaleza.»

Fray Ambrosio Montesino, obispo de Cerdeña, poeta castellano del siglo XV, glosó esas palabras, con gran delicadeza, en las *Coplas del Nascimiento*, tan rebosantes de ternura,

(H) VIRGEN DANDO EL PECHO AL NIÑO JESÚS. GIUSTO DE MENABUOI. FRESCO. CAPILLA DE LOS SCROVEGNI. PADUA.

(1) VIRGEN DANDO EL PECHO AL NIÑO JESÚS. GIUSTO DE MENABUOI. FRESCO CAPILLA DE LOS SCROVEGNI. PADUA

tan impregnadas de candor. Diciendo así:

«¡Oh que extremos se juntaban
Cuando tus ojos miraban
Los de Dios como lloraban.
Y calló,
Con la teta consolado!»

El sentimiento materno surge en el arte y adquiere la amplitud necesaria para perpetuar ese nuevo aspecto, desconocido, o menospreciado, por los artistas del período anterior. Es un soplo de vida nueva, algo que representa y simboliza el culto apasionado a la mujer, el cual tendrá su forma externa en la Gaya ciencia, en las Cortes de amor, en las endechas de los trovadores, en la literatura caballeresca y en la Laura del Petrarca. Ambos cultos, el de la mujer y el de la Virgen, como madre, son la nota característica del siglo XIV.

No será aquella advocación la forma única y definitiva; pero el modelo se difunde mediante el arte pictórico y escultural, produciendo las más hermosas y sentidas imágenes de la *Virgen de la Leche*. Fácil sería la tarea de inventariar todas las que produjo el arte italiano. Bastará, a nuestro propósito, recordar los modelos característicos de este período. El sienés Ambrosio Lorenzetti, secuaz de Giotto, formado también en la escuela de Simón Martini, pintó hacia el año de 1340 una *Virgen de la Leche* para la iglesia de San Francisco, de Siena, la cual sirvió de modelo a otros artistas de aquella época (F).

(J) LA VIRGEN, EL NIÑO JESÚS Y ÁNGELES. AUTOR ANÓNIMO DE 1458. DETALLE DE UN TRÍPTICO. SANTA MARÍA LA MISERICORDIOSA. TERMINI

Hay en esta obra un gran fondo de sentimiento humano y que recuerda el espíritu de las Meditaciones franciscanas. La Virgen es ya la madre amorosa, expresiva, dando a su mirada una intensidad no representada hasta ese momento por el arte italiano. Este fué el gran éxito popular de Lorenzetti, y de aquí arranca la serie de imitadores que surgen ante las demandas de los devotos, fascinados por el nuevo tipo de la *madonna allattante*.

No fué ajeno a la influencia de la Virgen de Lorenzetti el boloñés Andrea de Bolonia, según lo indica otra Virgen, firmada en 1372, existente en la iglesia de San Agustín, de Pauzola (G).

Es evidente una íntima relación tipológica entre la

(K) LA VIRGEN CON EL NIÑO Y SANTOS. JUAN DE VIGILIA. OBRA DE 1486. TRÍPTICO. DETALLE. MUSEO NACIONAL. PALERMO.

(L) LA VIRGEN DE LA HUMILDAD. BARTOLOMÉ DE CAMULIO. TABLA DE 1346. DETALLE. MUSEO NACIONAL. PALERMO

madonna del primero y la del segundo. Ha modificado éste la composición; pero en lo fundamental, en el afecto humano de la Virgen, imitó la creación del primero, aunque no pudo superarle en el aspecto artístico.

En los últimos años del siglo XIII, el toscano Giusto de Menabuoi, establecido en el Veneto, pintaba al fresco en el coro de la capilla de los Escrovegni, de Padua, dos *Madonne allattanti,* casi gemelas (H, 1). A esta serie de pintores pertenece el boloñés Lippo de Dalmasio, autor de otra Virgen de la Leche, pintada, también al fresco, en el palacio público de Pistoia, semejante a la de su conterráneo Andrea de Bolonia. A partir de este período, el culto a la Virgen de la Leche se extiende por toda la Italia meridional, conforme lo justifican los copiosos ejemplares conservados en iglesias, museos y aún bajo la forma de *exvotos,* en calles y plazas, incluso en las de Roma. El arte napolitano y el siciliano, ligados a la influencia artística de la región levantina de España, produjo multitud de tablas con la Virgen alimentando a Jesús. El tipo iconístico es el de la imagen sedente en trono y rodeada de ángeles y santos. Citaremos en el arte palermitano, la tabla central de un tríptico anónimo, datado en 1458, existentes en la iglesia de Santa María la Misericordiosa de Termini Inmerese (J) y la tabla central de otro tríptico de Juan de Vigilia, fechado en 1486, del Museo Nacional de Palermo (K).

(LL) VIRGEN DE LA HUMILDAD. FRANCESCO GHISSI. PINACOTECA VATICANA. ROMA

La filiación iconística y la tipológica de estas obras procede del arte catalán y valenciano, correspondiente al período de la dominación aragonesa en Sicilia. Esta influencia es notoria en todo el arte de la Italia meridional durante el siglo XV. La Virgen de la Leche adquirió extraordinario culto en la costa levantina de España, creando un tipo iconístico distinto al cultivado en el centro de Italia. Por esto, en la región meridional, desde el golfo Ligurio hasta el mar Egeo, prevalece el tipo levantino que se difunde en Nápoles, Génova, Palermo, Mesina, Cagliari y otras ciudades sujetas al dominio de Aragón.

La fecunda y ardiente devoción a la Virgen, como madre y nutridora de su Divino Hijo, se manifiesta en una variante que fomentó la Orden dominicana bajo el título de la Humildad, resumen de la Virgen lactante y de la Purísima Concepción. Este culto, en variadas formas iconísticas, se extiende por todas las iglesias y conventos dominicanos de Italia y fuera de ella. Coincide su aparición en los primeros monumentos descritos, y uno de los ejemplares más característicos de la serie es el del ligurio Bartolomé de Camulio, conservado en el Museo de Palermo, y da-

(M) LA VIRGEN, EL NINO JESÚS Y SAN JUAN.
MIGUEL ANGEL? GALERÍA NACIONAL. LONDRES

tado en 1346 (L). Merece esta tabla un análisis detenido y que nosotros no podemos realizar en este trabajo, consagrado especialmente, no al aspecto artístico de las obras, sino a la parte iconística y a la tipología comparada, según se desprende de los varios modelos estudiados. La importancia de Camulio en el arte levantino de Italia, estriba en sus afinidades con la pintura trecentista del levante español, justificando las íntimas relaciones artísticas existentes entre la Italia meridional y la España mediterránea; sin contar la poco estudiada de los genoveses con Andalucía y otras regiones de nuestra patria, donde aquellos se establecieron por razón del tráfico comercial.

(N) LA VIRGEN Y EL NIÑO. SIGLO XV. MUSEO CÍVICO. MÁNTUA

Corresponde a esa derivación artística, —ya notada en el párrafo consagrado a Juan de Vigilia, — la tabla de Camulio que procedente del claustro de San Francisco, de Palermo, se halla hoy en el Museo Nacional de la propia ciudad. No la reproducimos íntegra, limitando la copia al detalle de la Virgen y a la predela. Sobre el fondo dorado del compartimento central, y en caracteres góticos, se lee, dividida en dos secciones, la inscripción siguiente:

✠ NRA. DNA. DE. MCCC. OPVS ISTER CAM

LA VMILITATE XXXXVI HOC PINSIT MAG BTOLOMEV DE VLIO PINTOR

El artista ligurio representó a la Virgen de la Humildad, conforme a la creación dominicana. La Santa Madre sentada en el suelo, acaricia en sus brazos al Divino Hijo, el cual, con ambas manecitas tiene cogido el seno derecho de la Virgen.

El símbolo característico de las Vírgenes de la Humildad, suele ser la luna menguante, que figura casi siempre hollada por los pies de la imagen. Otro de los símbolos propios de esta representación, reproducido también en la tabla de Camulio, es la corona radial de doce estrellas, emblemas todos ellos alusivos a la Inmaculada María, y que más tarde se transformara, por el arte, en la Purísima Concepción con todos los atributos marianos. Las escenas representadas en la predela aluden a una Congregación de disciplinántes, relacionada, tal vez, con el culto a la Sangre de Cristo, tan extendido en los siglos XIV y XV, culto que enlaza, según costumbre de aquella edad, dos hechos culminantes de la vida de Jesús, el nacimiento y muerte del Redentor. Perfeccionadores del mismo tipo son el dominicano Fray Paolo de Módena en el cuadro de la galería Estense, firmado y fechado en 1390, y Francisco Ghissi que repitió constantemente el propio modelo de la *Madonna dell' Umilta*, uno de cuyos ejemplares es el expuesto en la Pinacoteca vaticana (LL).

* *

No fué constante esa tradición iconográfica en la pintura italiana del siglo XV. Con los

(O) MADONNA DE LA CASA DE LITTA. LEONARDO DE VINCI? MUSEO DEL ERMITAGE. SAN PETERSBURGO

primeros albores del segundo Renacimiento, la *madonna* toma nuevas formas y cada uno de los centros pictóricos adopta un tema tipológico particular que será el persistente, casi siempre, en el proceso estilístico. Algunos ejemplos confirmarán lo expuesto. La escuela umbría, que, como la sienesa en el período anterior, creó las más bellas imágenes de la Virgen, no la representó con los pechos desnudos. Los dos ilustres maestros de la escuela, el Perugino y el Pinturichio, fueron constantes en sus inconfundibles *madonne,* y en el largo número de las producidas jamás figura Virgen alguna lactando al Niño Jesús, pues no es del último de estos maestros la Virgen de la Leche, de la colección Botkine, de San Petersburgo, a él atribuída. Lo mismo se observa en el España, Eusebio de San Jorge, Bernardino Mariotto y otros de la propia escuela.

(P) LA VIRGEN DEL COJÍN VERDE. ANDREA SOLARIO. MUSEO DEL LOUVRE. PARÍS

Tampoco en la florentina se pintó a la Virgen con los pechos desnudos. Son rarísimos los ejemplares en que esto ocurre. Ni Sandro Botticelli, ni Rafael del Garbo, ni los derivados de Cosimo Rosselli, como Pedro de Cosimo, Fray Bartolomeo y Andrea del Sarto, pintaron este aspecto de la maternidad mariana. Las excepciones no son menos raras. A Filippino Lippi se le atribuye el cuadro *Sacra conversazione,* de la National Gallery de Londres, en el que el Niño Jesús está cogido al seno derecho de la Virgen madre. Lo propio ocurre con Dominico Ghirlandajo, excepción también de la regla general, si es suya la tabla del Museo de Munich, la Virgen sentada, Jesús desnudo y jugando con el pecho izquierdo de la madre. En el fresco de Santa María la Nueva, de Florencia, representó a San Juan niño lactando en brazos de una nodriza. Muchos de estos maestros pintaron el tipo femenino con los senos desnudos; pero no bajo la advocación de Madre de Dios. A las excepciones señaladas, podemos agregar, para Cosimo Rosselli, la Virgen rodeada de Santos, de la Academia de Bellas Artes de Florencia, imagen que parece inspirada en alguna estatua antigua de Diosa de la Abundancia. Pero esta tendencia no aparece en otras Vírgenes del propio maestro.

No puede tampoco figurar entre las *madonne lattanti,* algunas de las atribuídas a Andrea del Sarto. En realidad son imágenes que corresponden a la serie conocida con el nombre de *Caridad romana,* y como tal debe clasificarse la existente en el Museo Nacional de Nápoles.

El mismo Miguel Angel, formado en el estilo de Ghirlandajo, y tan fecundo en los desnudos, sólo una vez, que nosotros recordemos, pintó a la Virgen con el seno al descubierto en la tabla, no terminada, que se le atribuye, hoy en la galería londonense, y en donde representó a la Virgen sedente, con el pecho desnudo y Jesús leyendo en un

(Q) VIRGEN CON EL NIÑO EN BRAZOS. GIOVANNI BOLTRAFFIO. GALERÍA NACIONAL. LONDRES

libro sostenido por su amorosa madre (M).

El ilustre maestro fué parquísimo en la representación de la mujer en acto de alimentar al niño. En la gran leyenda de la capilla Sixtina, reprodujo, en los lunetos, dos o tres mujeres bíblicas amamantando a sus hijos. Pero puede también observarse, que los pechos no ofrecen su total desnudez. Contrasta este hecho, fácil de comprobación, con la completa desnudez de otras figuras femeninas en igual composición.

Rafael siguió, en cuanto a las *madonne,* la tradición perugina. No recordamos Vírgenes lactando de este ilustre artista, ni tampoco con los pechos descubiertos. La única excepción consiste en un detalle del cuadro *Las virtudes teologales,* de la Galería Vaticana, en donde pintó en el centro de un medallón de valor decorativo, al claroscuro, una mujer alimentando a varios niños cogidos a los sendos pechos. Esta representación no es otra cosa que una *Caridad.*

Lo propio se observa en sus más directos discípulos Francisco Penni, Juan de Udina y Julio Romano.

Con ser tan extenso el catálogo de las *madonne* pintadas por los esclarecidos maestros del Veneto en el siglo xv, no tenemos presente el que se pintasen Vírgenes lactando en las escuelas de los Bellini, Vivarini, Crevelli, Carpaccio, Tiziano y otros representantes de esta escuela en el período señalado. Sólo conocemos una Virgen, de Schiavone, en la cual no sigue la tradición veneciana, y es la que figura en la colección Wimborne, de Londres. En la galería de Bergamo hay otra Virgen lactante, atribuída a Cima de Conegliano; pero es obra de la escuela lombarda.

En los Museos y galerías del Veneto abundan las Vírgenes de la leche atribuídas a maestros venecianos. Pero éstos son, en su mayoría, pintores secundarios que carecen de personalidad propia. Estas obras pueden figurar en cualquiera otra escuela, por ser, casi todas ellas, imitaciones y aún copias modificadas de maestros lombardos y flamencos. El culto de la *Virgen de la Leche* no parece haber tenido gran desarrollo, como lo demuestra el hecho, harto significativo, de no figurar entre las creaciones de los grandes artistas venecianos.

(R) VIRGEN OFRECIENDO EL PECHO A JESÚS.
GIAMPIETRINO. GALERÍA BORGHESE. ROMA

La única escuela italiana, que, de un modo constante, pintó a la Virgen lactando, fué la lombarda o milanesa. En ésta es nota característica, y, regla casi siempre segura, para clasificar las innumerables *madonne lattanti* de orígen italiano de los siglos xv y xvi, pues todos los tipos están inspirados en el arte milanés. La persistencia del tema en esta escuela puede buscarse en una influencia extranjera, tal vez flamenca o alemana. Uno de los monumentos gráficos más antiguos del arte lombardo, representando a la Virgen de la leche, es la tabla anónima del Museo Cí-

(5) CARIDAD ROMANA. FIORINI.
MUSEO DEL PRADO. MADRID

(1) VIRGEN Y EL NIÑO JESÚS. ESCULTURA EN MÁRMOL ATRIBUÍDA A JUAN DE PISA. CAPILLA DE LA SPINA. PISA

(U) VIRGEN DANDO EL PECHO A JESÚS. MÁRMOL.
MATEO CIVITALI. IGLESIA DE LA TRINIDAD. LUCCA

vico de Mántua, correspondiente a la primera mitad del siglo XV (N).

Los ejemplos abundan en la escuela milanesa desde el gran Leonardo de Vinci. Conocida es la *madonna* de la casa de Litta, hoy en el Museo imperial de San Petersburgo. Aunque esta obra no sea debida al maestro, es, sin disputa, copia de un original perdido (O).

Todos los discípulos o imitadores de Leonardo se inspiraron en este u otro modelo análogo, perpetuando el tipo característico de la escuela en las Vírgenes de media figura. Puede verse en Boltraffio. Virgen de la *National Gallery*, de Londres (Q); Solario, en la del Louvre, conocida con el nombre de la *Virgen del cojín verde*, y de la cual existen algunas repeticiones o copias antiguas (P), y Giampietrino en la conservada en la Galería Borghese, de Roma (R). Lo propio se observa en Oggione, Sodoma, César de Sexto, Luini, Conti y demás maestros influídos por Vinci. De tal modo es característica esta costumbre, que bien puede señalarse como exótica, en las restantes escuelas de igual período, toda representación de la Virgen en el acto de ofrecer el pecho a Jesús.

(V) LA VIRGEN Y EL NIÑO. BARRO VIDRIADO. ESCUELA DE LUCCA DE LA ROBBIA. SAN LÚCAR DE BARRAMEDA

(W) LA VIRGEN EN TRONO, DANDO EL PECHO A JESÚS. ANDRÉS BEAUNEVEU. MINIATURA. BIBLIOTECA REAL. BRUSELAS

Durante los siglos XVI y XVII son raras ya en el arte italiano las imágenes de la Virgen lactante. Las corrientes místicas no admiten la desnudez del seno en la representación de aquella; pero los artistas continúan perpetuando el significado humano de la lactancia en la serie de la llamada *Caridad romana*, como lo significó el boloñés Juan Bautista Fiorini en el cuadro, así titulado, que se le atribuye en el Museo del Prado, y en el cual advertimos enseguida que traduce, con nuevo lenguaje, las deli-

cadas y exquisitas *madonne* de Luini (s). Por esa misma causa, la escuela ecléctica de los Carracci, y con especialidad Guido Reni, Sassoferrato y Carlos Maratta, cubren el seno de sus *madonne,* no obstante la completa desnudez femenina en las escenas de la mitología convencional y decorativa de la época. Ejemplo de este arte nos le ofrece Lucas Giordano en el fresco que decora el Casino del Príncipe, en el Escorial, representando la Alegoría de la América, por una matrona desnuda, dando el pecho a un mancebo.

* *

El arte escultórico italiano, representó igualmente a la Virgen en el concepto de madre que alimenta a su Divino Hijo. Corresponden a este símbolo los más antiguos monumentos corpóreos en que se figura la maternidad por medio de una mujer en actitud de nutrir a uno o dos niños. Podemos recordar, como tipo interesante del tema, la conocidísima estatua simbólica de la ciudad de Pisa.

Varios son los ejemplares que produjo la escultura de los siglos XIV, XV y posteriores. Juan Pisano es el autor de la característica Virgen alimentando a Jesús existente en la pintoresca capilla de la *Madonna della Spina,* en Pisa (T).

Típica lo es, igualmente, aunque de un arte más perfecto, pero menos expontáneo, la estatua de mármol que Mateo Civitali, labró, a mediados del siglo XV, para la iglesia de la Trinidad de Lucca (U).

Miguel Angel, tan raro en la desnudez de los pechos de sus Vírgenes pintadas, no lo fué tanto en las escultóricas. Recuérdese a este efecto la Virgen de la casa Buonarroti, de Florencia, y la conservada en Brujas, si es suya. En todos estos ejemplares atenuó el desnudo de los senos por medio del ropaje, o bien los cubrió con el propio cuerpo de Jesús. Al mismo arte escultórico corresponden las mayólicas vidriadas de Lucca de la Robbia y su escuela, el cual representó varias veces el mismo asunto iconístico. A esta serie pertenece el *tondo* o medallón conservado en San Lúcar de Barrameda (V).

(X) VIRGEN DE PIÉ CON EL NIÑO EN BRAZOS.
HUMBERTO VAN EYCK. MUSEO IMPERIAL. VIENA

* *

Fuera de la escuela lombarda y de los raros ejemplos de otras de Italia, sólo hallamos, en el arte franco-borgoñón y neerlandés del siglo XIV, una tradición constante en la repre-

sentación de la Virgen ofreciendo el pecho desnudo a Jesús. Esta predilección de las antiguas escuelas flamencas, en el sentido lato de la palabra, debió inspirarse, sin duda, en el más directo influjo de los escritos de San Bernardo. Reconócese esa huella en uno de los monumentos primitivos del arte borgoñón, según puede verse en la tabla procedente de Dijon, que pertenece a la colección Mayer van der Bergh, de Amberes, representando a la Virgen con el niño en brazos, el seno descubierto y el Santo fundador en actitud de adoración.

De los últimos años del siglo XIV tenemos otro ejemplo más evidente, en el concepto iconístico, de la Virgen en acto de dar el pecho al Redentor. Corresponde este primitivo modelo al arte de la miniatura, que tanta influencia ejerció sobre la gran pintura de los siglos XIII, XIV y XV. Es la grisalla inicial de uno de los famosos libros de horas conocido por *Les très belles heures du duc de Berry*, conservado en la Biblioteca Real de Bruselas, atribuído al borgoñón Andrés Beauneveu. Figura la Virgen sentada en trono gótico y el Niño Jesús cogido al pecho de la madre (w).

(Y) VIRGEN DE LUCQUES. J. VAN EYCK. MUSEO STAEDEL. FRANCFORT

No son los dos ejemplos citados, los únicos en el primitivo arte flamenco, pero en el orden artístico, ya que no en el cronológico, podemos señalar las Vírgenes de Humberto y Juan Van Eyck. Del primero la del Museo imperial de Viena, (atribución de Durand-Gréville) (x), y la sedente de la colección North-brook, Londres.

De Juan Van Eyck tenemos la Virgen llamada de Lucques, del Museo Staedel, de Francfort, que, con la de su hermano, constituyen el tipo primario de las Vírgenes lactantes en la escuela flamenca del siglo XV (Y).

Roger van der Weyden, tanto en las Vírgenes de cuerpo entero, como en las medias figuras, sigue la iconografía eyckiana en cuanto al modelo de la Virgen, añadiendo personajes y detalles secundarios en las primeras, como sucede, por ejemplo, en la tabla de San Lucas pintando a María, de la Pinacoteca de Munich (z).

Van der Weyden ocupa, en la escuela flamenca, el mismo lugar que Leonardo de Vinci en la milanesa, y se le puede llamar el verdadero creador de la Virgen de aquella escuela, continuada con nuevas modificaciones e influencias italianas por Thierri Bouts, Memling, Quintín Metsys, Juan Gossart, Gerardo David y Jóos van Clève, por no citar otros pintores de la misma época y país. A este último se le atribuye una Virgen con el pecho desnudo, que cabe contemplar en nuestro Museo del Prado (A*).

(Z) SAN LUCAS, PINTANDO A MARÍA. ROGER VAN DER WEYDEN. PINACOTECA ANTIGUA. MUNICH

(A*) LA VIRGEN CON JESÚS DE PIÉ. JÓOS VAN CLÈVE. MUSEO DEL PRADO. MADRID

(B*) DESCANSO EN EL CAMINO DE EGIPTO.
F. PATINER. MUSEO DEL PRADO. MADRID

Corresponde a un tipo especial de este último maestro. Representó, casi siempre, a Jesús desnudo y de pie sobre una mesa o bien sobre el regazo de la Madre. La variante primera se ve en la tabla de la colección Salting, de Londres, y la segunda en la de Madrid. El nuevo tema debió alcanzar gran popularidad a juzgar por las copias, con variantes, hoy conocidas.

(C*) HUÍDA A EGIPTO. AUTOR ANÓNIMO. MUSEO NACIONAL. NÁPOLES

Continuóse esa tradición en los maestros del quinientos, siendo de notar la persistencia del tema en las figuras sueltas de la Virgen y también en otros episodios de la maternidad, como ocurre en las varias Huídas o descansos de Egipto, de Patiner, pintando casi siempre a Jesús cogido al pecho de la Virgen (B*). Este detalle no fué original del artista flamenco, pues es indudable que se inspiró en otros modelos antiguos de la miniatura y del grabado. Probablemente, los ejemplares más remotos de este tema deben buscarse en la escuela valenciana y en la napolitana. Respecto de esta última, puede verse la tabla de autor anónimo, del Museo Nacional de Nápoles, obra cuya clasificación corresponde alrededor de 1470 (C*).

Perdura la tradición flamenca en los maestros del siglo XVI, aunque ya no les inspira la idea religiosa. De la propia manera que los artistas italianos de ese período, pintan la desnudez del tipo femenino en asuntos profanos. Rubens nos ofrece, en la escuela flamenca, en que tanto sobresalió, el mismo ejemplo con la adaptación del tema a un episodio mitológico. Recordemos el cuadro conocido por *La Vía láctea*, existente en el Museo del del Prado, de Madrid, en donde reprodujo, una vez más, las exhuberantes formas de su segunda

(D*) MARÍA CON EL NIÑO DORMIDO EN BRAZOS.
MAESTRO CASTELLANO. MUSEO DEL PRADO. MADRID

(E*) LA VÍA LÁCTEA. P. P. RUBENS. MUSEO DEL PRADO. MADRID

mujer Elena Fourment, que tanto le complació al artista tomar como modelo (E*).

* *

El arte francés del siglo XIV, cultivó, igualmente, la representación de las Vírgenes lactantes, siguiendo la influencia general advertida en todas las escuelas. Dominan en este arte las miniaturas. Hacia el año 1345 aparece, por primera vez, la Virgen ofreciendo el seno al niño Jesús, en el Breviario llamado de *Belleville*, de la Biblioteca de París. Abundan estas miniaturas en los Misales y libros de Horas de Francia, especialmente hasta la mitad del siglo XV. Alcanza todo su desarrollo iconográfico en la Virgen con el niño lactando que ilustra el códice latino número 9471, de la propia Biblioteca (F*). Todas estas imágenes, como igualmente las pictóricas, con idéntica representación, constituyen una serie completa y característica, perdurando sus manifestaciones en Juan Fouquet, y su escuela, durante todo el siglo XV y primeros años del siglo XVI (G*).

También la estatuaria francesa representó a la Virgen con los senos descubiertos. Puede decirse que su evolución es idéntica a las imágenes pintadas. Primero aparece la Virgen con el Niño en brazos. Aún no ha penetrado en el arte escultórico el aspecto de la maternidad en sentido humano. El ejemplo de la miniatura del Breviario de Belleville, en que María da el pecho al Divino Infante, se comunica al arte imaginero, y coeva a esa miniatura es la estatua de la Virgen con corona y cetro real, existente en Monceaux-le-Comte. El tipo tradicional se transforma en Virgen lactante con solo modificar la figura del Niño Jesús, a quien el artista representa cogido a un rudimentario pecho. Este es el primer ensayo tipológico, y en el que aún se utiliza un modelo antiguo de taller. Igual procedimiento se siguió en Cataluña y Valencia, antes de crearse el verdadero tipo iconístico de María nutriendo, con la leche de sus senos, a su amado Hijo.

(F*) VIRGEN DE LA LECHE. MINIATURA. ANÓNIMO. 1345. BIBLIOTECA NACIONAL, PARÍS

* *

La escuela holandesa cuenta en su historia pictórica de los siglos XV y XVI, algunas imágenes de la Virgen con los pechos desnudos. No son tan antiguas estas obras como las examinadas en el arte flamenco y francés. A Lucas de Leyden se le atribuyen varias de estas imágenes. La influencia del artista holandés en el arte castellano se manifiesta en el gran número de las vírgenes

(G*) LA VIRGEN CORONADA Y EL NIÑO JESÚS.
JUAN FOUQUET. MUSEO REAL. AMBERES

(H*) VIRGEN SEDENTE, EL NIÑO JESÚS Y ÁNGELES.
LUCAS DE LEYDEN? COLECCIÓN PARTICULAR. MADRID

(1*) VIRGEN DEL CANASTILLO. MARINUS CLAESZOOU. MUSEO DEL PRADO. MADRID

(J*) JUICIO FINAL. FRAGMENTO DE ESTAMPA. SIGLO XV. COL. ROSENTHAL. MUNICH

que se suponen pintadas por su mano, aunque pocas son, en realidad, obras originales. En la Exposición histórica celebrada en Madrid, conmemorando el centenario de Colón, en 1892, figuró una tabla con la Virgen dando el seno al niño Jesús y dos ángeles leyendo un libro, atribuída a Lucas de Leyden (H*). Tipológicamente corresponde a la Virgen de Van der Weyden, de la Pinacoteca de Munich.

El Museo del Prado posee otra Virgen lactante, firmada por el holandés Marinus, y datada en 1538. Aparece María dando el pecho a Jesús, desnudo, en su regazo, sobre un paño blanco. Fondo de habitación. Esta obra se halla inspirada en las análogas de Quintín Metsys, aunque de arte inferior (I*).

* *

El arte alemán nos ofrece, en los primeros años del siglo XV, una serie completa de Vírgenes lactantes. Las de mayor antiguedad fueron las producidas por anónimos grabadores sobre madera, y que alguna vez imitan a las flamencas e italianas. En esta serie de estampas, todas rarísimas, aparecen los primeros esbozos de la representación iconística. Uno de los más hermosos grabados alemanes, en que la Virgen da el seno a Jesús, es el conservado en la Hofbibliothek, de Viena. Representa un *descanso* de la Sagrada Familia. La Virgen, sentada en un banco de piedra, sostiene el desnudo cuerpo de su Hijo, cogido al seno derecho. Junto a este grupo, San José preparando la comida al calor de una hoguera, y, en el ángulo superior, lado izquierdo, un ángel, busto alado, con manos, en actitud de adoración (L*). Notable es igualmente el fragmento de estampa sobre madera, de

(K*) SAGRADA FAMILIA. ALBERTO DURERO?
ANTIGUA COLECCIÓN RAVAISSON. PARÍS

(M*)ΞLA VIRGEN Y EL NIÑO DORMIDO. QUINTÍN METSYS. COLECCIÓN PABLO BOSCH. MADRID

la colección Rosenthal, de Munich (J*), grabada entre el año 1420 al 30. Figura el Juicio final, desarrollado en forma extraña, e inspirada, sin duda, en una leyenda para nosotros desconocida. Junto al Padre Eterno, la Virgen de pié, sosteniendo con la mano derecha el seno izquierdo, del cual mana leche recogida en la boca por los desnudos cuerpos de los que abandonan sus tumbas en el acto de la resurrección. Esta escena de la Virgen debe relacionarse con una tabla del Museo de Valencia, y de la que nos ocuparemos más adelante. Desde el aspecto iconístico, no corresponde a la serie de Vírgenes de la Leche; pero es muy singular la significación de madre que hace partícipes, del lácteo licor, a los escogidos por Dios, para gozar las bienaventuranzas de la vida eterna.

Uno de los modelos más significativos de este asunto, es el representado en un retablo del Museo Nacional de Nápoles, (LL*), atribuído al mítico Ippolito del Donzello. En la tabla central figura la Virgen de Gracia. Tiene desnudos los pechos, el Niño Jesús cogido al de la derecha, y del opuesto manan hilos de leche que recogen, en sus sedientes fauces, grupos de resucitados. El concepto iconístico aparece claro en esta doble representación de la maternidad, y en la que María intercede cerca del Señor, a fin de que conceda la suprema gracia a los redimidos por el virginal néctar, completándose así la misión providencial de la madre del Redentor.

En los últimos años del siglo XV florecen en Alemania algunos maestros que pintaron a la Virgen con los pechos desnudos. Alberto Durero la representó en varias de las sagradas familias que se le atribuyen, creando un tipo reproducido luego por otros artistas. El niño Jesús figura en brazos de la Madre, desnudo y con la cabecita sobre el seno izquierdo, unas veces despierto y otras dormido, según se vé en la tabla que perteneció a la colección Ravaisson Mallieu, de París (K*).

(LL*) LA VIRGEN DE GRACIA. IPPOLITO DEL DONZELLO? MUSEO NACIONAL. NÁPOLES

Corresponde también a esta serie la tabla de la selecta colección de D. Pablo Bosch, de Madrid, atribuída a Quintín Metsys (M*). En el Museo del Prado se conserva otra inspirada en el que llamaremos tipo de Durero, la cual está clasificada (número 2224 del Catálogo de 1910), entre las obras anónimas alemanas, aunque para nosotros es copia antigua de un maestro castellano, que floreció a principios del siglo XVI (D*).

(L*) DESCANSO EN EL CAMINO DE EGIPTO. AUTOR ANÓNIMO. GRABADO EN MADERA. HOFBIBLIOTHEK. VIENA

Los discípulos de Alberto Durero, pintaron, como tenemos dicho, la Virgen con los pechos desnudos, sin olvidar, según la influencia dominante en la época, la representación de la mujer bajo la forma tipológica designada con el nombre genérico de Caridad, la cual, en cierto modo, sustituye al tema iconográfico de la Virgen en acto de dar el pecho al Niño Jesús. Reprodúcese, en la escuela alemana, el hecho observado en el arte italiano y flamenco de los últimos años del siglo XVI y primera mitad del siguiente.

El modelo de la Virgen con los senos descubiertos, se transforma también en esa escuela en el de la mujer desnuda, suministrando, con generosidad ilimitada, el alimento lácteo, no a su niño solo, misión excelsa de la madre, sino a varios pequeñuelos que hallan en la matrona de repletos pechos el sustento que amorosamente le otorga la Caridad, simbolizada por esta nueva creación del arte derivado del Renacimiento, y que, al cubrir la desnudez de la Virgen, presenta, dentro del cielo mitológico, la total exhibición de la figura femenina, conforme al ejemplo que nos suministra, aparte de los antes señalados, el cuadro, de escuela alemana, expuesto en el Museo del Prado, (o*), atribuído al nurembergense Jorge Pens, discípulo de Durero, aunque en esta obra se inspiró en temas similares del arte italiano muy vulgarizados en este período, según hemos visto en los ejemplos reproducidos y en otros muchos que pudieramos citar, como el de Jorge Vasari en el propio Museo del Prado (N*).

Este paralelismo caracteriza al arte todo de esta edad. Recuérdese, con menguada originalidad, el cultivo del desnudo femenino e infantil, adaptándolo a escenas de la mitología erudita, difundida como tema obligado de la decoración civil y aún religiosa. Fecundas fueron, en esta nueva faz del desnudo en el arte, la escultura y la

(N*) LA CARIDAD. JORGE VASARI. MUSEO DEL PRADO

pintura, respondiendo a esta corriente esas largas series de *putti* desnudos que forman el tema obligado de la decoración de los palacios y de las iglesias barrocas levantadas a impulso del gusto que popularizó el Bernini, en Roma, y en la Italia meridional el famoso Serpota, que colocó en muros, cartelas, columnas y frisos verdaderos racimos de infantes desnudos, llegando en este punto a donde no alcanzó el desbordado barroquismo de Alemania, Francia y España. Corresponden a esa influencia las escenas del paganismo reproducidas en tablas, lienzos, frescos y también en la gran tapicería, conforme puede verse en la serie de tapices llamada de Hércules, del Palacio Real de Madrid y en otros de igual época y estilo, en donde la mujer, con los pechos desnudos, recuerda el tipo de la Virgen lactante que va extinguiéndose por igual en todas las escuelas artísticas. La evolución es completa. Lo que comenzó siendo un emblema del espíritu religioso y vivió durante varias centurias en el arte cristiano, terminó por ser un eco del arte griego, recuerdo de formas que solo tenían existencia en la culterana literatura de aquel tiempo. Por la sucinta relación anterior, se vé cuan

(0*) LA CARIDAD. JORGE PENS. MUSEO DEL PRADO. MADRID

arraigado estaba el culto a la Virgen de la Leche, a partir del siglo XIV, en que se populariza por el arte. La exposición del tema en las distintas escuelas extranjeras, y en las de España, según veremos, no pudo obedecer a un hecho aislado, casual o particular. Obedeció, conforme a lo expuesto, a concepciones religiosas, difundidas por la predicación monacal en la época de las leyendas populares, cuando dominaba la nota humana, sentimental e ingénua de la edad poética. A este período de hierática infancia, siguió aquel otro en que se acentúa el espíritu crítico y escrupuloso de la doctrina teológica, engendradora del misticismo en el arte, en la literatura y en la vida social del siglo XVII.

Prodúcese, en este momento, vigorosa reacción, cuyo origen se remonta a las decisiones del Concilio Tredentino, contra el desnudo en las imágenes de devoción. Vélanse, por virtud de la estética mantenida por el teólogo Molanos, los senos de la Virgen; se cubre el desnudo cuerpo del Niño Jesús y surge en el arte, con nueva forma, la Magdalena penitente, símbolo del ascetismo y menosprecio de las pompas mundanas.

L. TRAMOYERES BLASCO.

GOYA — EL DOS DE MAYO

LOS CUADROS DE LA "HISPANIC SOCIETY OF AMERICA"

EN ningún país de más allá de los Pirineos se ha demostrado, durante los últimos lustros, el interés y la comprensión del arte español, como en los Estados Unidos de la América del Norte; tanto, que podría parecer, que, al ahondar aquel pueblo en la cultura ibérica, trate, aunque inconscientemente, de pagar una deuda de agradecimiento.

Constituye una ola de simpatía que cada día acrece esa en que tan favorablemente se juzga y aprecia lo que es hijo de la inteligencia y el arte españoles. A esta persistente campaña contribuye en alto grado, y sin descanso, la *Hispanic Society of America,* celosa siempre de cuanto afecta a la intelectualidad hispánica en sus diversas manifestaciones. Y ante el amor y constancia que en ello pone esa prestigiosa sociedad, no es de sorprender que aumente el número de quienes se interesan por cuanto se relaciona con la vida espiritual de España, no sólo del presente, sino del pasado.

Por esto merece recogerse en una revista de arte hispánica, de la importancia de MVSEVM, algo que propague el conocimiento de como los Estados Unidos de la América del Norte se toman interés por escritores y artistas españoles. Así quedará comprobado de modo fehaciente que no son vanas palabrerías ni afecto sólo en los labios lo que mueve a realizar esa campaña provechosa y de dignificación de cuanto afecta al orden de la

LA CONDESA DE ALBA, POR GOYA

cultura española, como si quisiérase resarcirla de momentos en que se aparentaba desconocerla. Dado el gusto refinado que poseen, y el don manifiesto de conocer lo verdaderamente bueno, es natural que aquellos aficionados al arte, que disponen de cuantiosos medios, hayan sabido adquirir para sus galerías cuantas obras de Velázquez se pusieron a la venta. En la apreciación del Greco se adelantaron los americanos a las demás naciones, y si frente a Murillo observan una actitud reservada, tal vez en demasía, en cambio supieron apreciar debidamente la significación eminente de Zurbarán. Algunas de las mejores obras de los Primitivos, pueden admirarse ya en los museos de Nueva York y de Boston. Entre los maestros del siglo XVIII, suele darse actualmente la preferencia a Goya sobre los artistas franceses e ingleses. El mérito mayor de esta obra educativa del buen gusto corresponde, sin duda, a la *Hispanic Society of America*, fundada en el año de 1904, y que en la persona de su presidente, Mr. Archer Milton Huntington, posee un director y protector, que reune todas las nobles virtudes varoniles. Le son deudores artistas e investigadores españoles de la alta estima en que en aquel país se les tiene. Su orgullo ha de ser haber recabado el respeto y consideración para quienes la ofuscación pudo tratar injustificadamente. Y él, sereno, convencido de que no podía proseguir una atmósfera de depresión para quienes son merecedores de toda suerte de respetos, hizo por sí solo que en su país cambiara la atmósfera por otra propicia para aquéllos. Véase si hay que mostrársele reconocido.

Fundada la *Hispanic Society of America*, que de tantos prestigios goza para el fomento de los estudios históricos y lingüísticos — ¿quién no conoce la excelente edición de los clásicos españoles? — posee una biblioteca incomparable, y asimismo encontraron cabida en su morada obras de arte de reconocido mérito. Las esculturas, tapices, objetos de cerámica y de metal, escogidos con el más depurado tino, llenan por completo aquellas lujosas estancias. Sin duda, ofrecerá interés a los lectores de MVSEVM saber las pinturas que la *Hispanic Society of America* ha conseguido reunir.

EUGENIO LUCAS — DESASTRES DE LA GUERRA

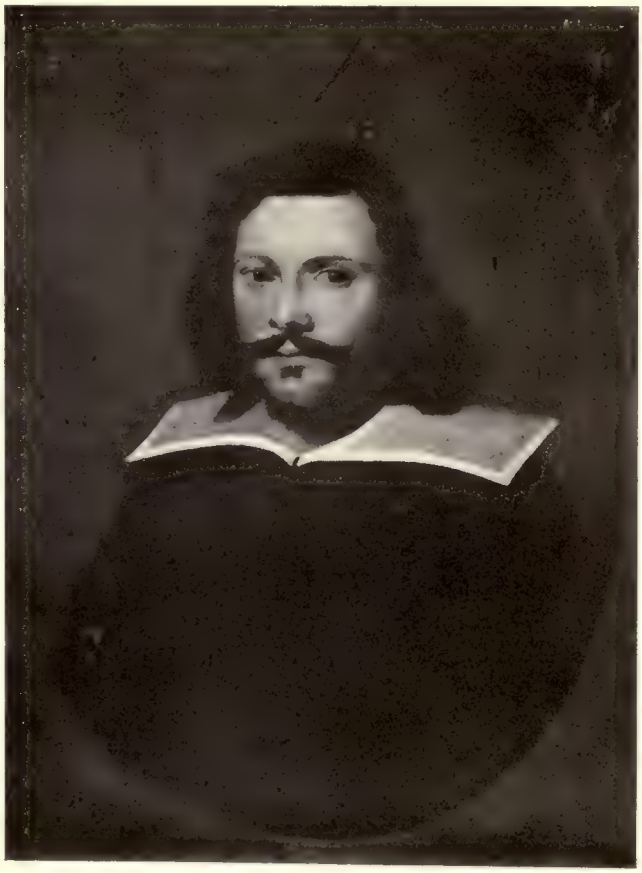
Un políptico, cuya composición principal repre-

senta la *Visitación*, es, probablemente, de procedencia aragonesa y data de la primera mitad del siglo xv. Dos tablas con la misa y coronación de San Gregorio pertenecen a la escuela catalana. De Castilla la Vieja se supone que procede el hermoso fragmento de un altar, cuya pieza central lo forma la *Virgen con el Niño:* a sus pies se ven arrodilladas a Santa Catalina y Santa Bárbara; detrás de la Virgen, dos lindos ángeles sostienen graciosamente un tapiz de damasco. Las ocho tablas de las puertas contienen escenas alusivas a la vida de Jesucristo y de la Virgen.

De los dos cuadros atribuídos al «divino» Morales, el pintor hijo de Badajoz, merece preferente interés la *Sagrada Familia*, composición menos conocida.

En la *Hispanic Society*, no puede faltar Antonio Moro, el padre del magno arte español del retrato, el famoso artista flamenco, cada día más reconocido como artista sobresaliente en su género. Además del notabilísimo *Retrato del duque de Alba*, universalmente conocido por la réplica que posee el Museo de Bruselas, se conserva aquí el *Retrato de Margarita de Parma*, la inteligente tía de Carlos V. La figura, idéntica en la posición a la del cuadro de Berlín; la cabeza se diría pintada del natural, aun cuando los rasgos del rostro de la princesa aparecen algo más duros que en esotro retrato.

El Greco se halla representado brillantemente con cuatro lienzos. Un interés grande despertó en los Estados Unidos de la América del Norte esa personalidad sin igual, que tanto acertó a asimilarse el ambiente en que vivió; razón esta por la cual sus innumerables obras pintadas en Toledo, tan castizamente españolas se presentan a los ojos del espectador. Es, sin duda, por ese carácter de que rebosan, que se ofrecen a los ojos del extranjero como algo de innegable y categórica expresión de los días de Felipe II. Esto justifica la boga en que estuvo, así que sacando de la indiferencia en que habían estado sus pinturas, la crítica y los inteligentes llamaron la atención sobre ellas. Desde entonces, es sabido como críticos competentes y escritores aficionados a las cosas de arte, han exaltado la figura del pintor candiota que en Toledo halló circunstancias favorables para forjarse una personalidad artística inconfundible. Y también se tendrá presente como desde quince años acá los museos europeos y americanos se han disputado las telas suyas que se pusieron a la venta. Y el nombre de Domenico Theotocopulos, sólo conocido dentro de un grupo de estudiosos, adquirió en poco tiempo renombre universal. A los años de su



VALDÉS LEAL

DON MIGUEL DE MAÑARA

VÍA-CRUCIS, POR VALDÉS LEAL

primera actividad en Toledo, pertenece la *Virgen de la Leche, con San José,* el cual asoma contemplando al Niño. Esta obra se distingue por sus colores brillantes, recordatorios del esmalte. Theotocopulos, al igual de tantos otros artistas, dió a San José sus propios rasgos fisionómicos. La Virgen muestra la hermosura de su rostro. Con la mirada baja, puesta en el Divino Niño, el cual retiene sobre el regazo y con cariñoso ademán de la mano derecha, mientras con la otra exprime el seno, aparece en ese cuadro la Santísima Madre. De la *Virgen con la copa de cristal* se conocen cuatro ejemplares, (el de Sir William van Horne, en Montreal, antes en Monforte; el de la colección del señor Marcel von Nemes, en Budapest, antes en posesión del señor O'Rossen, de París, y el del Rey de Rumanía, en Bukarest), entre los que doy la preferencia al ejemplar de la *Hispanic Society of America.* Las figuras se nos presentan agrupadas familiarmente. San José sostiene con la mano derecha la frutera de cristal, de la cual cogió la Virgen unas peras que Jesús pretende coger alargando el brazo derecho. Todo el lienzo rebosa un singular encanto. Atrae y cautiva enseguida. El trabajo, algo manufacturero en el taller del Greco, queda puesto de relieve por el inventario levantado después de su muerte. Merece señalarse que las figuras de la Virgen y del Niño son idénticas a las del grupo principal del hermoso retablo de la capilla de San José, de Toledo, que hace poco fué incorporado a la famosa colección Widener, de Filadelfia. El *Cristo peregrino,* o más propiamente Santiago, pequeño cuadro de encanto íntimo, se parece en el tipo al *Salvador* del Apostolado que se guarda en el día en la casa del Greco. La cena de *Simón con Magdalena*, presenta de una manera áspera al artista solitario, y ofrece un colorido rebuscado. Solo por las bellas manos se reconoce la zarpa del león.

EL GRECO — VIRGEN DE LA LECHE

De la *Asunción de la Magdalena,* de Ribera, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, posee la *Hispanic Society of America,* una repetición muy superior al original, en cuanto al colorido. También otros artistas españoles se han inspirado en esta deliciosa composición, ampliada por los grupos de bulliciosos ángeles. Uno de estos cuadros, en el museo provincial de Cádiz, es

atribuído a Herrera el Mozo; no es posible juzgar bien el ejemplar del museo del Prado, por estar colocado entre dos balcones.

El mayor orgullo de la *Hispanic Society of America*, es poseer tres retratos de Velázquez. El de tamaño mayor, el retrato del conde-duque de Olivares, de la colección Holford, es, por su orígen, el primero de los retratos del maestro, y de suma importancia por lo que a su espíritu juvenil concierne, y además, porque aproximadamente puede fijarse la fecha en que fué ejecutado. El caso es que la cabeza ofrece decidida analogía con la del grabado al cobre de Paulus Pontius, el cual, a su vez, debe atribuirse a una *grisaille* de Rubens. Sabido es que Pedro Pablo Rubens, se encontró en Madrid, desempeñando una misión diplomática, desde el mes de junio del año 1629 hasta fines de mayo de 1629. Es fácil que entonces Velázquez terminara el retrato que, sin duda, despertaba la admiración del célebre artista flamenco, hasta el extremo de que prefirió copiarlo, en vez de retratar personalmente al poderoso ministro de Felipe IV.

EL GRECO — CRISTO PEREGRINO

Rubens hizo también los retratos de la familia real; pero no pudo terminar el retrato de la reina Isabel de Borbón, que admiramos en la colección de la *Hispanic Society*. Uno de los pintores de la corte — Bartolomé González, cuyo nombre acude desde luego a la memoria, había muerto ya en el año 1627 —terminó la figura. Un retrato más antiguo del conde-duque, que le representa de figura entera, ha llegado hace poco a América, para formar parte de la colección de Mr. Altman,

de Nueva York. También de este cuadro se conoce la fecha justa — cosa rara en Velázquez — por existir aún el recibo, extendido por el maestro mismo el 4 de diciembre de 1624. Más tarde Olivares llevó la perilla cortada de otra manera. En cuanto a la época en que fué ejecutado el busto que se halla en San Petersburgo, y del cual posee una antigua copia el museo Metropolitano, de Nueva York, la fecha 1638 que se halla en el grabado, hecho por Herman Paneel según el mencionado original, ofrece cierto punto de apoyo para precisar la primera. Por desgracia falta éste, en lo concerniente al famoso cuadro ecuestre, cuando precisamente en este caso, semejante medio auxiliar sería de suma importancia, mayormente en vista de que existen otros retratos ecuestres y el cuadro de *Las Lanzas,* afine al primero, en lo que al colorido se refiere. Se supone, generalmente, que el ministro, que galopa al encuentro del enemigo, hallándose en pleno vigor físico, habría de ser más joven de lo que aparece en el busto de aspecto algo tristón, de San Petersburgo; pero tratándose de retratos, y más aún de obras representativas, la apariencia exterior suele engañar frecuentemente sobre la edad del retratado.

Es probable que los otros dos lienzos de Velázquez, daten de algunos años antes de su segundo viaje a Italia. Referente al del cardenal Pamfili, acertó el competente escritor de arte D. Aureliano de Beruete. Si se llega a afirmar su suposición de que la linda criatura — a la que da una edad demasiado corta — es la nieta mayor del maestro sevillano, sería menester admitir, como época de su ejecución, una fecha más atrasada aún. Por las pinceladas anchas, pero tenues, queda establecida la afinidad con el cuadro de *Las Meninas.* Contornos poco precisados, ofrece la personalidad artística de Juan de Pareja, discípulo y antiguo esclavo de Velázquez, que éste llevó consigo a Madrid, al fijar definitivamente su residencia en la Corte. Al lado de la *Vocación de San Mateo,* que se encuentra en el museo del Prado, se sostiene con dificultad el lienzo del museo de Huesca titulado *Bautizo de Jesucristo;* es una prueba de que ese pintor solo sabía producir cosa de valía bajo la inspección del maestro. Fundándose en una señal en el reverso del lienzo, se ha atribuído últimamente a Pareja el retrato, en pie, de *Un caballero de la orden de Santiago,* que se encuentra

EL GRECO — LA SAGRADA FAMILIA

en el museo del Ermitaje de San Petersburgo (N.° 440); el *Capuchino Provincial*, en la misma colección (N.° 127), deberá atribuirse a Francisco Rizi. A este pintor mediano podrá adjudicarse también el retrato de Felipe IV vestido de negro (N.° 1235) del museo del Prado, y la cabeza del rey en la Pinacoteca de Turín. Al aludido «esclavo de Velázquez» Juan de Pareja, se atribuyen dos retratos de la colección de la *Hispanic Society of America*, obras en las cuales están de manifiesto las tradiciones del maestro. Por una larga inscripción que ofrece el más grande de los retratos, el de figura entera, se desprende que el retratado es el caballero de Santiago D. Alonso Mona y Villetta; el retrato de medio cuerpo, es el de D. Martín de Leyva; el duque de Devonshire posee un duplicado de este último.

MURILLO — EL DIVINO PASTOR

Carreño se halla representado por un *Retrato de Felipe IV*, muy parecido al de Velázquez del museo de la corte de Viena, y por una *Concepción*, de alto vuelo y de efectos plásticos, fechada del año 1670. Mazo es el autor de un cuadro, que representa una dama ricamente ataviada; a la que denomina princesa Eboli. El *Retrato de la reina María de Hungría*, en actitud parecida al del museo de Berlín, y el de la emperatriz D.ª Isabel de Portugal; — para cuya cabeza se ha recorrido a un lienzo más antiguo, — así como el retrato de medio cuerpo de una dama con ancha gola alrededor del cuello (Isabel Clara Eugenia?) merecen nuestra atención como excelentes representantes del arte palatino español de 1630.

Como una de las joyas de la colección, es considerada el *Cartujo leyendo*, de Zurbarán. Y en realidad, joya, y de subido valor, es esa pintura. Solo con la reproducción que acompaña estas líneas podrá juzgarse del mérito excepcional que posee. La calidad de los paños, tan razonados en los pliegues; el acierto en el claro obscuro; la naturalidad en la actitud; la vida de que rebosa el rostro, de mirada fija, de frente pensativa; las manos tan correctamente dibujadas son cualidades suficientes para reconocer el interés de esa

pintura, que tanto honra la colección de la *Hispanic Society of America.*

Un *San Francisco abrazado al crucifijo*, parece ser un estudio preliminar para el famoso cuadro de Bartolomé Esteban Murillo, del museo provincial de Sevilla. *El Buen Pastor*, cuadrito de reducidas dimensiones, que en su día la reina Isabel regaló a Guizot, es considerado como un excelente trabajo de Bernardo de Llorente. Obra muy característica es el *Vía crucis*, de Valdés Leal. Agobiado bajo el peso de la cruz, camina el Divino Redentor; léese en el rostro adolorido, coronada la frente de punzantes espinos, el desfallecimiento por tan pesada carga, que le arquea el cuerpo y le hace dificultoso el avanzar. La Virgen, transida de sufrimiento, va como sostenida cariñosamente por San Juan, viéndose asomar más lejana una cabeza también presa de llanto. Llama preferente la atención en este cuadro, el plegado de la túnica de Jesús, y todo el aire patético que prevalece en la composición. Por esta cualidad, especialmente, deja imborrable recuerdo tal pintura. Al autor de esta pintura, y no a Murillo, debería atribuirse el busto de un hombre de unos 30 años de edad. El retratado, como se desprende de la comparación con el retrato que se halla en la sala capitular de la Caridad de Sevilla, no es otro que Don Miguel de Mañara, el prototipo del «Don Juan», de Mozart, y que se denominó a sí mismo «el peor hombre que ha habido en el mundo».

ESCUELA CASTELLANA
LA VIRGEN, DOS ÁNGELES Y LAS SANTAS CATALINA Y BÁRBARA

El célebre *Retrato de la duquesa de Alba*, vestida de negro, pintado por Goya en el año 1797, que perteneció antes a la colección Irrureta Goyena, de Sevilla, es, no cabe duda alguna, una de las mejores producciones del maestro; sin embargo, no desmerece a su lado el del general

Alberto Forester. A raiz de un lance personal y hallándose aún bajo la impresión de los horrores vistos, pintó Goya el bosquejo de *Los fusilados del 3 de Mayo.* A su imitador Lucas le admiramos en el lienzo *Delante de la plaza del suplicio con sus víctimas;* pintura de mecanismo bravío, donde la impresión de la escena evocada aparece intensamente puesta de manifiesto. Tal es la soltura con que está ejecutada. Estos dos cuadros son característicos para la técnica de maestro y discípulo, si es que puede clasificarse así a Lucas.

Esta relación de las obras de artistas españoles que posee la benemérita institución norteamericana dará suficiente idea del tino con que ésta procede en la elección, y de como atiende a que estén debidamente representados los antiguos maestros de la escuela española. Solo en fuerza de insistir sin cesar en el afán de proporcionarse obras selectas; solo con el ánimo bien dispuesto a adquirir lo que se estime de nota, sin reparar en el dispendio que haya de hacerse, es como puede llegarse a reunir una colección de pinturas como esa que nos ha dado pie para enaltecer a la *Hispanic Society of America.*

Y si la labor que ésta emprendió en un principio, no fué tan fácil como lo noble de su intento permitía esperar; en el día, en que ya irradió la importancia que reviste y han sido reconocidos sus altos móviles, solo de prestigio está rodeada, y su acción es fecundidísima desde diversos puntos de vista, saliendo con ello ganancioso no sólo particularmente artistas españoles, sino también el buen nombre de esa nación, para la que recaba no pocos respetos y, sobre todo, simpatías generales.

En este respecto la *Hispanic Society of America* efectua una campaña basada, no en palabrería, sino en hechos, acercando a las tierras de la América del Norte el alma española.

Esos cuadros del Greco, de Velázquez, de Zurbarán, de Carreño; esas pinturas de Goya y de Lucas, que tanto sorprendieron a los inteligentes, hicieron más de lo que puede suponerse para que se volvieran con gran interés los ojos a la península ibérica, y se advirtiera lo que hay de poderosa individualidad en esa raza de tantas energías, en esa España a la que se devuelven hoy todas aquellas cualidades que un día la hicieron única, y que se creyeron que habíanse ya extinguido en su solar. Así los pintores de otras edades,

ESCUELA CATALANA — LA CORONACIÓN DE SAN GREGORIO

EL CONDE-DUQUE DE OLIVARES, POR VELÁZQUEZ

LA HIJA DE JUAN BAUTISTA
DEL MAZO, POR VELÁZQUEZ

CARREÑO DE MIRANDA INMACULADA CONCEPCIÓN

con la fuerza de su talento, de que dejaron huellas imborrables en sus producciones, que actualmente se disputan coleccionistas particulares y los museos del mundo entero, han servido para despertar afición por las cosas hispánicas, para estudiar sus clásicos — escritores y artistas — y esto ha conducido, después, a estudiar el presente de ese país, y se ha visto, ahondando en la realidad, cuanto existió de leyenda en torno suyo, leyenda que tal vez móviles egoismos llevaban a aumentar de cada vez más.

Desvanecida esa, solo ha quedado ante los estudiosos una nación que resurge con grandes bríos de sus contratiempos pasados, bastándose a sí sola para ir ganando el tiempo perdido a causa de que la fatalidad acudió a ella a cebarse sin razón, injustificadamente. Abierta una era de sosiego, de reconstrucción interior, cultivadas las fuentes de riqueza, abriendo nuevos veneros de ella, cuidando de la propagación de la cultura en forma que ha de dar resultados fecundos dentro de unos lustros, fomentando el progreso de sus artes, sin merma de los estudios de orden científico, se advierte que se está en una era de adelantamiento, en el período preparatorio de una floración, que, en algunas manifestaciones, ya estalló pomposa.

Por esto, cuantos ven con simpatía, con cariño extraordinario a España, no pueden menos de felicitarse de ese estado en que se encuentra; pues viene a dar la razón a quienes siempre pregonaron que el pueblo español posee una vitalidad poderosa, que podrá adormecerse en algún momento; pero que luego, al despertar, recobra en poco tiempo aquel en que permaneció estacionado.

Los vínculos que establece con ese país la respetable *Hispanic Society of America* son, indudablemente, muy de estimar, y así lo

PAREJA ALONSO MONA Y VILLALVA

EL CARDENAL PAMFILI, POR VELÁZQUEZ

atestiguan las constantes demostraciones que de España llegan para testimoniarla lo que los intelectuales consideran la importancia que tiene la misión que se impuso, y que viene cumpliendo, con la misma fe en la causa que ampara, desde que funciona.

Y para que esa fe suya cunda entre los demás. para la consecución de mayor número de adeptos cada día, para aumentar la falange de los que sienten admiración por lo que es hijo del espíritu español, no repara en propagandas, ni en patrocinar cuanto comprende entra dentro de la esfera de acción que realiza. En ella tiene acogida entusiasta todo lo que puede mostrarse como fruto de la cultura española. No parece, sino, como manifestamos al comienzo de esta crónica, que se trate, aunque inconscientemente, de pagar una deuda de agradecimiento. Y si de esto no se trata, por lo menos lo que se pretende es redimir — y se consiguió — al país hispánico de cuanto injustamente sobre ella pesaba en desprestigio suyo. La tenacidad con que eso se ha perseguido es la que dió los buenos resultados de que hemos de felicitarnos todos, muy especialmente a España, que tan acreedora es a gozar de la consideración universal, por lo que hizo, por lo que es y por lo que ha de ser por los bríos de sus hijos, y por lo que la impone su admirable situación geográfica.

Las generaciones que se van formando en el mundo civilizado habrán de comprender cuanto debe la cultura a esa nación, y como se manifiesta en órdenes varios y siempre con bastante personalidad para hacerla inconfundible.

En primer término siempre se encontrarán con sus pintores y literatos, con los que son la flor de su civilización ahora y antes, y ante las producciones de los que evocan el alma de la raza, sentirán crecer la admiración hacia esa tierra que vuelve hoy a recobrar rango de otros días con la convicción firme de que ha de mantenerlo ante todo por el poder de la cultura, y para aumentarla facilita toda suerte de medios sin exclusivismos.

ANTONIO MORO — MARGARITA, DUQUESA DE PARMA

Deseamos todos que esas simpatías que se ha ido ganando la tierra hispana, aumenten sin cesar. Y que sea siempre por sus artistas y sus escritores que se vayan recabando.

VALERIANO VON LOGA.

CARTUJO LEYENDO, POR ZURBARÁN

BUSTO, DE BARRO COCIDO, HALLADO EN LA NECRÓPOLIS DE EBUSO. ALTURA: 21 CM.

IBIZA ARQUEOLOGICA [1]

DESDE el año 1903, en que se constituyó en Ibiza una *Sociedad Arqueológica*, se ha venido sucediendo una serie, no interrumpida, de importantes descubrimientos, de los cuales me propongo dar noticia.

Debo hacer notar la importancia que tenía antiguamente la isla de Ibiza para los navegantes y pueblos colonizadores.

Situada en las proximidades de la Península española, con dos buenos puertos naturales (el de *Ebuso* y el *Portus Magnus*), con muchos fondeaderos de refugio y abundante agua potable, brindaba estación segura al navegante de épocas remotas; y por la fertilidad y riqueza de sus pesquerías ofrecía, con su clima primaveral y sano, albergue inmejorable a los pueblos que procedían del oriente, buscando territorios apropiados para el desenvolvimiento de sus industrias y mercados para realizar sus operaciones comerciales.

Además, encontraron en Ibiza un inagotable yacimiento de mariscos *(murex)*, para la elaboración de la preciada púrpura, cuyo

(1) De la obra que con este título acaba de salir a luz.

uso no llegaba más que a reyes y magnates.

Finalmente, observaron los primeros habitantes de estas islas que no se albergaban en ellas serpientes ni ninguna clase de animales dañinos, cosa que debió contribuir grandemente a darles valor como estación de recreo y agrícola.

Muy pronto aquellos pueblos supieron sacar beneficio de dicha circunstancia especialísima, tal vez única en el mundo. Fenicios y cartagineses, hábiles industriales y mejores comerciantes, presentaron en los mercados bañados por el *mare nostrum* sinnúmero de vasijas construídas con tierras ebusitanas, que tenían acción benéfica contra la mordedura de serpientes venenosas. La fábula cundió, y se hizo célebre, y, gracias a ella, se crearon aquí grandes industrias de alfarería y figurinas de tierra cocida, de cuya importancia dan noticia exacta las excavaciones efectuadas en las necrópolis púnico-ebusitanas.

Creo firmemente que los egeos fueron los primeros que se establecieron en Ibiza, pues de este pueblo se encuentran vestigios en gran cantidad, principalmente en isla Plana, la antigua *Tricuadra*, citada por Plinio con este nombre, por Marsilio con el de *Coniera*, y por el de isla de los *Conejos* y *Llana* o *Plana*, que actualmente tiene, por el P. Cayetano de Mallorca (2). Si alguna duda existiera del testimonio de los clásicos citados, bastaría a desvanecerla el estudio arqueológico efectuado por dicha *Sociedad* en los años 1908 y siguientes.

BARRO COCIDO. NECRÓPOLIS DE EBUSO. ALTURA: 35 CM.

Y aunque oportunamente describiremos también estas excavaciones, ahora tan solo hacemos constar que la estación arqueológica que nos ocupa es una de las más antiguas, a juzgar por las figuras de tierra cocida allí encontradas en considerable cantidad. Tienen la forma de campana, con brazos recogidos sobre el pecho y en actitud de orar; la cabeza está aplanada por el cráneo; y los ojos y boca están hechos con palillo. Todas tienen señalado rudimentariamente uno u otro sexo, cosa que no se observa en ninguna de las otras figuras moldeadas de Ibiza, a pesar de ser muy crecido su número.

Para hacerse cargo de su antigüedad y, por tanto, de la de los habitantes que primeramente ocuparon la isla *Plana*, así como también de su interesante arte, nos referiremos a las publicadas recientemente por Edmond Pottier en su obra *Diphilos* (3). Estas estatuítas han sido encontradas en Chipre y son de alta época arcaica, es decir, alrededor de 3,000 años antes de la Era cristiana.

Creo también que todo lo que sea anterior a esta época en Ibiza, no tiene fundamento histórico y es más o menos de carácter fabuloso, de lo cual no es mi objeto tratar en

(2) «Resumpta histórica», pág. XXI.

(3) Pl. I, figurinas números 21 y 24. La número 18 también se encuentra en isla Plana.

estas sencillas referencias. Dice Joaquín Costa en sus *Estudios Ibéricos* (págs. 95 y 96), que en las Baleares habían colonizado desde muy remota fecha los beocios (4) y echado

BARRO COCIDO FENICIO, DE EBUSO. ALTURA: 25 CM.

raíces tan hondas, que, andando el tiempo, vinieron a tener sobrante suficiente de población para cruzar el canal y colonizar en el continente ibérico (5). Por esto no es de extrañar si el cantor de las Guerras púnicas encontró el nombre de Therón en las tradiciones históricas de los españoles. En la mayor parte de las Pityusas, donde habían colonizado en siglo remoto los fenicios (6), debió constituirse un Estado marítimo no despre-

(4) Timeo, apud Tzetzes ad Lycoph. 633 apud *Fragm histor. grecor.* ed. Muller-Didot, t. I, pág. 199.

(5) Lycophron, *Cassandra*, 642-645.

(6) Estrabon, III, 5.

ciable. Diodoro encarece los puertos de San Antonio e Ibiza, así como también las murallas de esta última ciudad, fundada (dice Diodoro), como colonia de Cartago, hacia el año 662 antes de J. C., y habitada por colonos de todas las razas, pero especialmente por fenicios Φοίνικες (7).

* *

Las islas *Tricuadra* y *Meraria* están situadas en la entrada del puerto de Ibiza. Hoy tienen los nombres respectivos de *Plana* o de los *Conejos* y *Grossa* o de *Valarino.*

En Diciembre de 1907 se practicaron en la Tricuadra algunos trabajos de exploración arqueológica, que dieron excelente resultado.

En el centro de la isla, próximamente, se encontró un algibe, en cuyo interior estaban depositados cincuenta y dos osamentas de época remota, a juzgar por el mal estado de conservación de sus huesos. Próximo al algibe, se vió que había unas piedras grandes y trocitos de huevo de avestruz.

Hecha una profunda excavación en este sitio, se encontró el principio de un pozo y algunas figuras de forma y arte no conocidos; siguiendo la excavación hasta el fondo del pozo, se encontraron otras muchas más, a diferentes profundidades; y otras de forma ovoidal y cabeza de pájaro, con grandes collares, cuyo arte es idéntico a las que fueron encontradas en Chipre, formando un grupo de lavanderas (8). Las de nuestro hallazgo son individuales, tienen una abertura en la espalda, para recibir agua en su interior, que vierten a chorrito. Además, se encontraron unas figuritas, también de campana, con cabeza de buen arte y larga barbilla, que les da mucho parecido a los *Zeus* de la Grecia primitiva, y otras que sostienen lucernas en ambas manos y sobre la cabeza.

ESCARABEOS SELLOS, GRIEGOS, ENCONTRADOS EN LA NECRÓPOLIS DE EBUSO. AMPLIADOS SEIS VECES DE TAMAÑO

Terminados tan importantes como curiosos hallazgos, se continuó la excavación en los alrededores del pozo, y se hallaron algunas cabezas de figura ya mencionadas, casi iguales a otras encontradas en el *Puig d'en Valls:* otras estatuítas yacentes en un lecho con cabezal, y algunas de arte griego muy pronunciado.

En resumen: estatuas de estilo arcaico, chipriota primitivo seguramente, por las grandes analogías que tienen con las descritas por Perrot y Chipiez en

(7) Denomina a esta ciudad Ερεσος o Εβεσος, y la titula colonia de cartagineses, ἀποικία Καρκηδονίων (V, 16, 2-3). — Cf. T. Livio, XXVIII, 37; *Poeni tum eam insulam Pithyusam) incolebant.* Diodoro data la fundación de Εβεσος del año 160 después de la fundación de Cartago.

(8) Perrot et Chipiez: *Histoire de l'Art dans l'Antiquité,* tomo VII, Grèce archaique, Pl. I, 2.

la obra citada, y con las publicadas por Edmond Pottier en la que se titula *Diphilos* (9); las demás de estilo griego clásico; y las cabecitas referidas, de estilo fenicio-caldeo.

A unos 80 metros del pozo de los hallazgos referidos, cerca del mar, en la costa oeste de la Isla, es decir, mirando al puerto de Ibiza, se descubrió un rectángulo de 8'40 metros por 2'10 metros, cuyo fondo y paredes laterales están revestidos de cemento, y en el centro se observan la base de una columna, de un metro cuadrado, y a distancia de 1'80 metros, también en la línea central del rectángulo, una piedra de 80 centímetros cuadrados.

En la excavación que se efectuó en el rectángulo, se encontraron cinco osamentas y restos de alfarería antigua, difícil de precisar; y en las inmediaciones un capitel, de la misma clase de piedra que la base descrita, de estilo dórico y de dimensiones tales, que hacen comprender que es el capitel correspondiente a la columna del rectángulo, y el conjunto un templo al aire libre, dispuesto para hacer sacrificios a una divinidad ignorada, por no haberse encontrado su representación plástica.

ESCARABEOS SELLOS, FENICIOS, ENCONTRADOS EN LA NECRÓPOLIS DE EBUSO. AMPLIADOS SEIS VECES DE TAMAÑO

En el mes de marzo de 1908, se terminaron dichas excavaciones, con el feliz resultado expuesto, y en los meses de octubre, noviembre y diciembre del año 1909, se efectuaron otros trabajos indagatorios en diferentes puntos de la Isla que aun no habían sido excavados y en los que ya habían sido objeto de exploración. A este efecto se hicieron zanjas, en sentido longitudinal y transversal, en las diferentes particelas en que está dividida la finca para su explotación agrícola. Estas son seis, que designé con las letras del alfabeto griego *alfa, beta, delta, gamma, lambda, pi.* En esta última se halla el templo descrito; en la penúltima el algibe y en la *gamma,* inmediato a la pared que divide a ésta y a la *lambda,* el pozo del hallazgo tan importante en figuras de alfarería, también descrito. En la parcela *delta* se

(9) Pl. I, núms. 18 y 21.

BIBERÓN, DE TIERRA COCIDA, QUE REPRESENTA UNA PALOMA; ENCONTRADO EN LA NECRÓPOLIS DE EBUSO. ALTURA: 14 CM.

encontró otro pozo; pero en él no había nada digno de mención. Unicamente en las *gamma y lambda* se hallaron objetos, aunque pocos, dignos de atención: caras de figuras muy originales, figuritas como las ya encontradas, fíbulas, anzuelos, monedas fenicias, pesos, vidrios esmaltados, ánforas de forma especial, los cimientos de un importante edificio, en la zona *lambda;* y en la misma una serie de hoyos, excavados en el firme, de formas ovoidales, de diferentes dimensiones, variando éstas entre 1'60 metros de largo por uno de ancho y otro de profundidad, y uno por me-

BIBERÓN, DE TIERRA COCIDA, QUE REPRESENTA UN CARNERO PADRE. NECRÓPOLIS DE EBUSO. ALTURA: 13 CM.

dio y por 0'40, respectivamente. Entre el algibe y el templo, es decir, la zona *lambda*, se encontró, a medio metro de profundidad, un esqueleto humano, tendido sobre el costado izquierdo, la cabeza hacia el mediodía y los pies al norte; y con él enterradas algunas piedras grandes, conchas de caracoles y un objeto de barro cocido, de forma lenticular, perforado en su centro. Cerca de este esqueleto se halló otro, acostado en parecida posición, en mal estado de conservación; muchos clavos de hierro junto al mismo, y piedras sobre la cabeza, formando puente. También en la parcela *delta* se descubrieron tres hoyos, inmediatos al pozo: dos de las dimensiones de los anteriores, y el tercero mucho mayor, pues tenía 2'10 metros por 0'60 y por uno de fondo. Todos ellos de forma cuadrangular.

Finalmente, en la zona *alfa*, que linda con el mar, se puso al descubierto un gran yacimiento de *murex trunculus*, mezclado con restos de alfarería fenicia y griega, y algunas monedas de orígen púnico. Esto hace suponer que los fenicios, tribu chamítica de remota memoria, conocida con los nombres de Punt o Puna (10), que los griegos corrompieron y llamaron Phenicia, tuvieron en este sitio una estación para desarrollar la importante industria del tinte de púrpura.

ESCARABEOS SELLOS GRIEGOS ENCONTRADOS EN LA NECRÓPOLIS DE EBUSO TAMAÑO NATURAL APROXIMADO 1 CM. ANCHO

El emplazamiento de las ciudades fundadas en Africa, en Sicilia, en Cerdeña y España y en la Galia recordaba fielmente el de las ciudades fenicias: aún cuando vivieran en las mejores relaciones con las poblaciones indígenas, consideraron prudente precaverse y ponerse en guardia contra las tentaciones que pudiesen asaltar a sus vecinos pobres en vista de sus riquezas acumuladas en los grandes depósitos o almacenes. De ahí la costumbre de instalarse en una isla o península cuyo istmo fuese de fácil defensa, y de cercarse con sólidas murallas. La consecuencia es que el espacio ocupado fuera sumamente reducido como lo era en las aglomeraciones urbanas fenicias (11).

(10) El *Génesis*, X, 6, los denomina Phut o Put.

(11) Garnier et Hamman: *L'Habitation Humaine*, p 195.

Esta raza, esencialmente comercial, oriunda de la tierra de Canaán, y como tal, dada a la emigración y a establecerse en los sitios que ofrecían más ancho campo al desarrollo de sus instintos peculiares, debió encontrar aquí medio ambiente propicio para elaborar el precioso tinte. De todos los artículos exportados por el comercio fenicio, el más importante, el que se cotizaba a precios más elevados, era la púrpura, de su invención exclusiva y de que guardaban codiciosamente su secreto (12). La púrpura *pelagia* y la *lapillus* se extraía en cortísima cantidad de los moluscos llamados *murex trunculus* y *buccinum lapillus,* respectivamente (13). La substancia tintórea es un líquido segregado por el animálculo en cantidad muy corta, no dando cada molusco más que una pequeña gota. Se sabe que se necesitaban 300 libras de esta primera materia para teñir 50 libras de lana. Supieron hacer pasar la maravillosa substancia por todas las gradaciones, desde el delicado carmesí hasta el rojo sangre, desde el suave amatista al rojo más oscuro, de tal modo que los tejidos de lana más finos y costosos adquirían un valor décuplo al ser sumergidos en las tinas de la púrpura. La tela así teñida en Tiro o Sidón llegó a ser el atributo indispensable de la realeza y soberanía; se la empleaba para adornar los templos, y era la señal distintiva de los privilegiados de todas las naciones. Jamás fué ningún molusco tan honrado, ni desempeñó un papel tan importante en la vida de los poderosos. A este molusco se debe más que nada la fundación de grandes Estados y el descubrimiento del mundo entonces conocido. A él se debe, tal vez, la creación de las muchas e importantes colonias fenicias, entre ellas las ciudades de Ebuso, Gadir, Ab-

ESCARABEOS SELLOS, FENICIOS, ENCONTRADOS EN LA NECRÓPOLIS DE EBUSO. AMPLIADOS SEIS VECES DE TAMAÑO

ESCARABEO SELLO, GRIEGO. ENCONTRADO EN LA NECRÓPOLIS DE EBUSO. TAMAÑO NATURAL APROXIMADO: 1 CM. ANCHO

(12) Ragozin: *Asiria*, páginas 77 a 80.

(13) Rawlinson, *Poenicia*, página 276.

dera, Malaca y Carteya en España; además de las que esmaltaban las bellas islas y costas mediterráneas.

Hubiera sido poco práctico y muy costoso llevar a las costas de Fenicia las naves cargadas de moluscos. Era más sencillo extraer a éstos el tinte en el propio lugar de su pesquería, y ejercer la industria tintórea, tan lucrativa, en las propias colonias que ocupaban. Era inevitable el contacto con los naturales, a pesar de la incultura de éstos, y no se tardaría en utilizar su trabajo, como cosa conveniente desde el doble punto de vista de comodidad y baratura. Los isleños pescarían el estimado molusco, tan abundante en sus costas, para cambiarlo a los extranjeros por artículos de poco precio: alfarería, cristal, telas y toda clase de utensilios. Esto debió contribuir a la fundación de la colonia fenicia de Aibusim, y a tomar la isla Tricuadra como punto de partida de su establecimiento o como mercado para su tráfico.

Quizás esta inoportuna ocupación dió lugar a que los naturales escondieran sus dioses en el pozo, para que no fueran profanados por los extranjeros que comparecieron con objeto de comerciar con ellos. Y como la ocupación se fué consolidando paulatinamente, cambiando religión y costumbres, allí quedaron, por espacio de miles de años, los ídolos orientales de nuestros primeros colonizadores, juntamente con otros que llevaron después los navegantes de Tiro y de Sidón.

ARTURO PÉREZ CABRERO.

GERALD MOIRA

DÍFICIL creo el precisar si la decoración pictórica — y aún la escultórica — han llegado al límite del decaimiento o iniciado la ascensión de la penosa pendiente de un renacer lento que las vuelva a los no muy lejanos tiempos de sus esplendores. Más consolador es pensar esto último y aún documentar la creencia en las obras del revolucionario Münzer o del semitradicionalista Moira.

El herrero pretende substituir al albañil, y el vidriero al cantero, en las grandes construcciones modernas, y si, hemos de afirmarlo, han dado con la expresión del sentimiento de estabilidad, no ha sucedido lo mismo con el de la decoración. Ni siquiera las nervaduras del herraje armado han logrado el estático acoplamiento con las transparencias vítreas que tienen las alas de la libelula. Es que el hierro y el vidrio han sido disfrazados, y con embadurnamiento, recortes, molduras y torsiones se pretende que mientan la magestad severa de los mármoles, la suntuosidad de los decorados, grandes planos murales, y hasta la afiligranada gracia de las decoraciones de la escuela francesa del siglo XVIII... No; todavía no ha dado el industrialismo constructivo con el sentimiento de la decoración adecuada; todavía sus obras tienen la poco atrayente apariencia de un esqueleto sobre el que se hubiera colgado un manto imperial.

Pero, entretanto, han restado emplazamiento a las decoraciones pictóricas en techos y paredes de edificios que antes no habrían dejado de tenerlas, y han sembrado el gérmen del desvío y de un cambio de gusto antes, mucho antes, de haber fijado nuevas orientaciones a la decoración.

Y hay más, en daño de la pintura decorativa. La moda, no la llamo gusto moderno, ha puesto su marchamo de libre circulación a la casi total ausencia de decoración que significan esos grandes planos blancos orlados con una sencilla moldura dorada y que por todo ornamento llevan unas minúsculas coronas de laurel con lo cual se tiene bastante para llamar a eso decorado *estilo* imperio.

Creo, y vuelvo al tema consolador, que todo esto es transitorio y que ha empezado a pasar y pasará rápidamente, y que la *decora-*

TRICROMIA, THOMAS-BARCELONA

JUSTICIA (BOCETO), POR GERALD MOIRA

GERALD MOIRA — LA LEY INGLESA

ción, que yo me permito llamar *de sala de operaciones* con su cruda luz blanca, sus paredes lisas y su pobreza, dejará *de llevarse* muy pronto; tan pronto como las gentes se den cuenta de que la casa ha de diferenciarse de una tumba blanqueada y que las paredes con que nos aislamos del resto de los hombres no han de parecerse a las de la cárcel en que se vive sin vivir.

En tanto, bien es, y grande su obra, el que haya admirables y admirados decoradores, y el que los pinceles, de quienes siendo meritísimos artistas que tienen el sentido de lo decorativo, no permanezcan ociosos y lleven un poco de arte a los edificios donde se congregan las multitudes.

Mi devoción por la labor de esos artistas, grandemente educadora, me hizo desear el conocimiento de algunos de ellos, y como uno de los más eminentes el de Gerald Moira. Vi satisfecho mi deseo, en Londres, donde el artista goza de la más alta consideración y donde están sus obras más importantes.

Moira es inglés y es académico, y son dos cosas que precisa advertir porque su obra no las denuncia. Tanto como la fonética de su apellido, que trasciende a portugués, diríase por el colorido de sus cuadros que es latino, más aún, levantino. El verismo de sus figuras es grande, aún en aquellas en que la personalización simbólica impone actitudes hiéráticas y convencionalismos universalmente aceptados, pero nada acordes con la verdad y movimiento de la figura humana. Aún en esas, procura y consigue defenderse de la ficción convencional para dar impresión de realidad viviente hasta en lo que solo es idealidad simbólica, y ese verismo suyo es de tradición latina y tiene su arquetipo en nuestro inmenso Velázquez.

Moira es académico — de la Real Academia — y por extraña paradoja su obra era académica cuando él no había alcanzado ese título, y ha dejado de serlo al entrar Moira en la corporación. Recuerdo, a este propósito, unas lunetas decorativas del salón de música de un vapor de lujo de los que hacen el viaje a la India y son del más señalado gusto neoclásico, propio de los académicos ingleses; y en cambio sus frisos del *The Trocadero Restaurant,* suyos en cuanto al dibujo y color, pues son en relieve policromado y la parte escultórica es de Lyun Jenkins, nada tienen de académicos, como tampoco las lunetas que reproducimos en este número y que per-

GERALD MOIRA — LEY DE MOISÉS

tenecen a la decoración, ha poco terminada, del palacio de Justicia de Londres.

Pero si Moira, aparte su bien ganado título, no es por su tendencia y manera un académico, tampoco es un revolucionario cuyas audacias asombren. Moira, —sus composiciones decorativas lo dicen,— es un artista de alta mentalidad bien cultivada y disciplinada que teniendo una imaginación brillante la deja ir y se deja por ella llevar en la concepción del asunto y mientras el camino le parece bueno; pero sabe frenar a tiempo, y a tiempo parar en firme cuando se ve en ruta de ir al falseamiento efectista o a la contradicción con los cánones de un arte conservador, nunca reaccionario. Al llegar aquí Moira, es inglés y es académico porque es disciplinado y es sabio.

Aun cuando su celebridad data de más de una veintena de años, Moira es joven, el vigor de sus obras lo declara y su persona no lo desmiente. Es un *gentleman* agradabilísimo, y un maestro a quien sus discípulos adoran porque enseñando mucho y bien no dogmatiza nunca. Le vi en su estudio de la Real Academia entre sus discípulos, y las notas de éstos nada tenían de la fidelidad impuesta por un rígido profesor; y sí había en ellos la diversidad que acusa el respeto a la personalidad y temperamento del alumno y espíritu amplio del maestro.

La espontaneidad con que aparentemente han sido concebidas las composiciones de Moira, es un mérito que en loor del artista no debe omitirse. Moira estudia sus composiciones con tal cuidado que, en la mayoría de los casos se hace construir pequeños modelos en yeso de la edificación en que han de ir colocadas, y sobre esos modelos, y en el emplazamiento que ha de tener la decoración, allí la proyecta y aboceta a todo color, corrigiendo y rectificando hasta lograr el efecto que se había propuesto; de tal forma no hay error posible de luz ni de visualidad. Así le ví yo trabajar en el boceto que en este número aparece, y así ese boceto podría, sin violencia, pasar por obra acabada y definitiva; y lo es en sus líneas y entonación generales.

Es característica en las composiciones de Moira una cierta ingénua simplicidad en las actitudes y expresión de las figuras que parecería incompatible, en ciertos asuntos, con el efecto de grandiosidad decorativa; pero como jamás deja que la vulgaridad se vea. lo que con menos talento y arte sería en daño de la emoción, la aumenta beneficiando a la verdad. Algún crítico ha notado en el colorido de

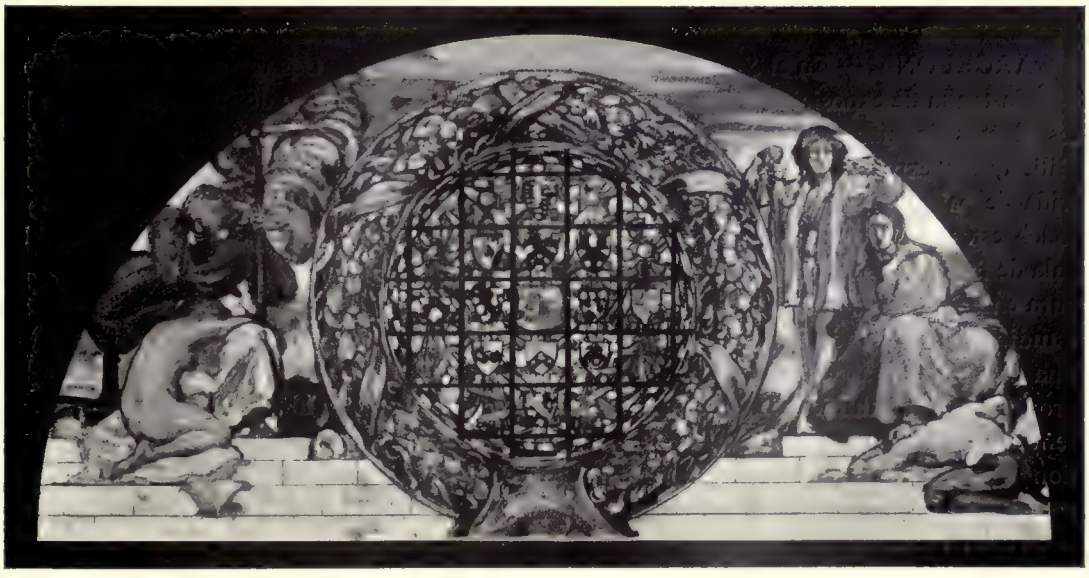
Moira, cierta violencia y alguna excesiva propensión a los tonos vivos, especialmente a los rojos. No discuto; pero sin discutir hago observar que ya he dicho como procede Moira en sus tanteos hasta llegar a la composición definitiva y he de añadir que acaso se acuerda de la atmósfera brumosa de Londres, donde están sus mejores obras, y piensa en las distancias y en el ambiente, estimándolos bastantes para no haber de emplear restregones ni veladuras.

En lo que hay coincidencia de pareceres es en designar a Moira como uno de los maestros del dibujo en Inglaterra. Sus cartones a gran tamaño son verdaderamente admirables por la firmeza del trazo, que construye sin vacilación ni indefiniciones, resolviendo cuantas dificultades técnicas pueda ofrecer la expresión en sus más tenues matices y dejando, con algunos toques de blanco, modeladas a la perfección las figuras y aun definidos los substanciales detalles de la ornamentación. Los cartones de Moira son lecciones de bien dibujar que sus discípulos no desaprovechan y que seguirán por muchos tiempos siendo «de texto» para cuantos entiendan que el saber dibujar es... *bastante útil* para poder ser pintor; cosa que muchos aparentan y dicen no creer por ser ello más cómodo y más snob que el haber de confesar ignorancia o haber de aprender lo que cuesta más tiempo y trabajo que el dárselas de genio y revolucionario.

Creo con Janin que la devoción de la casa — casa en el más amplio sentido — influye de tal modo en los hombres que llego a pensar — quizá sueño y me parece que pienso — si acaso no sería una terapéutica para el cuerpo enfermo el decorar artísticamente las clínicas y un buen remedio para las almas dañadas el que frisos y plafones y cuadros admirables cubriesen las tristes paredes que encierran a locos y presos. ¡A tanto llega mi devoción por el Arte maravilloso de la decoración!

Y pues la ocasión de hablar de un gran decorador extranjero me brinda un cabello para prenderlo y hablar de una decoración española próxima a desaparecer, pido perdón a Mvsevm y a sus lectores, para suscribir con este artículo la demanda clamorosa alzada para salvar los frescos de San Antonio de la Florida ¡que son de Goya! del gran aragonés que no conoció contemporáneo que con él rivalizara en el Arte hermoso que borra los límites de muros y cúpulas fingiendo horizontes hermosos y altos cielos para que nos creamos menos encerrados en la tierra.

Rafael Mainar.



GERALD MOIRA — JUSTICIA

IVO PASCUAL — REBAÑO AL SOL

LA VIDA ARTISTICA

BARCELONA. — En el *Salón Parés* abrió la tanda de exposiciones correspondientes al mes de marzo don Domingo Soler y Gili, quien expuso una colección muy nutrida de paisajes y de vistas ciudadanas. En todos estos cuadros al óleo hacía el artista gala de facilidad en el mecanismo y de frescura en el colorido. Es la producción de un estudioso que brinda la espontaneidad de una paleta jugosa. Coincidió con esa, en el propio local, la exhibición de caricaturas del señor Grau, quien reunió una serie de ellas, donde el ingenio travieso que retozaba en las composiciones tenía siempre público agolpado contemplándolas.

Expuso después don Julio Moisés, joven artista natural de Tortosa, pero que ha estudiado en Cádiz. Los retratos que constituían lo más sobresaliente de su exhibición llamaron poderosamente la atención de los inteligentes y artistas por las condiciones extraordinarias que revelaban: solidez en la forma, buen gusto, una paleta rica, una ejecución honrada.

También hizo una exposición en el *Salón Parés* don Alejandro de Riquer. Reunió un buen contingente de pinturas al óleo, amables, pintorescas, halagadoras de la mirada. Entre ellas sobresalían varios paisajes anegados en una atmósfera diáfana.

En el *Fayans Català* un paisista poseedor de una personalidad bien definida, don Enrique Galwey, organizó una exposición de las que forman época. Junto a obras recien-

tes expuso otras de fecha anterior, con lo que permitía formarse concepto de la evolución sufrida por el artista desde la época en que, estando en boga la escuela olotina, atraía de modo especial Vayreda a los que se dedicaban a la pintura de paisaje. El logro de sí mismo, exento de toda suerte de influencias, dió por consecuencia multitud de obras en las cuales se nos presenta el señor Galwey con vigorosa individualidad como pintor de la Naturaleza. Pasa largas temporadas en el campo y su estudio constante del natural le ha dotado de una gran solidez y le priva de caer en la manera. Lucha descontento de sí mismo; insiste una y otra vez hasta que halla que la obra responde por entero a lo que pretendió evocar. Así no se deja arrastrar por la facilidad de ejecución, y con estar adueñado del procedimiento como pocos, no es por éste con lo que desea vencer, sino con la impresión que sus cuadros produzcan en el ánimo del espectador. Encinares y robledales, llanos alfombrados de verdura y canteras mostrando sus destrozadas entrañas eran temas abundantes en la actual exposición. Mas lo que en ella despertaba el entusiasmo hacia el artista era la elocuencia de sus cielos, donde esponjábanse nubes rotundas, magestuosas, principales, magníficas. La visión del cielo era en esos paisajes tan importante, que puede decirse que constituía lo sustantivo.

Pla de Llerona y *Nubols tempesta* acreditan este particular. En el primero, el cielo es de una verdad sorprendente: las nubes tamizan la luz del sol y dejan en penumbra trechos de la planicie salpicada de arbolillos. En el otro paisaje, aparece la tierra esponjosa de humedad, después de una tempestad violenta; mientras arriba las nubes empujadas por el viento corren velozmente. Este

IVO PASCUAL — VERANO

IVO PASCUAL — DÍA GRIS

interés por los espectáculos celestes lo sienten también algunos pintores escandinavos; pero en nuestro artista adquieren tal preeminencia, que se diría que hablan para él con un vigor por otros no advertido. El cielo, cuanto esto ocurre, es el tema, el protagonista ante el cual lo demás se nos antoja muy secundario. De esa exposición mencionaremos, además, *Efecte de lluna, Trussols entrada de fosch. Novembre. Camí de Sant Roch* y *Pedrera Garriga*. Por el conjunto aterciopelado de su harmonía citaremos *Rech Moxina*. En suma: una exposición que revestía doble interés: acre-

ANTONIO DE FERRATER — EN EL TALLER

ditar la personalidad artística del autor, y ver el camino por él recorrido desde que comenzó siguiendo las huellas de Joaquín Vayreda, el paisista olotino, de quien en breve va a ser colocado el busto en mármol en el jardín del Palacio de Bellas Artes. Ahora que se glorifica al precursor, era una oportunidad encontrarse con el resultado conseguido por quien, partiendo de la escuela de la que aquel era el maestro por todos respetado, se ha colocado en primera línea entre los paisistas, llegando a la consecución de una personalidad bien definida. En su día dedicaremos al Sr. Galwey un estudio detenido de su producción, por todos conceptos digna de ser conocida.

JULIO MOISÉS — RETRATO

En el mismo *Fayans Catalá* tuvo expuestos don Ivo Pascual veinticuatro telas, algunas de las cuales reproducimos acompañando estas líneas. Estas pinturas, de colorido algo sordo por lo general, se muestran con esa patina que avejenta los cuadros antes de lo que fuera de desear. Esto ofrece el inconveniente de alcanzar que los espectáculos naturales se nos presenten en esos lienzos tal cual por los ojos nos entran en la realidad, y también opone la dificultad de establecer entre ellos el contraste correspondiente a la hora del día que se pretende evocar. De ahí que entre todos los cuadros que el autor exhibía se destacara *Rebaño al sol*, el de más sabor de impresión del natural, el más expontáneo y vibrante.

A este movimiento de producción que se nota en Barcelona, corresponde también el del mercado, pues se advierte un aumento de adquisiciones, de lo que hay que felicitarse, pues redundará, sin duda alguna, en mayores alientos en los artistas para emprender obras de importancia.

Terminada esa exposición celebró la suya el señor Andreu, donde cabían admirar esmaltes, acuarelas, aguadas y dibujos. Entre los primeros figuraba una obra en sus comienzos: parte de un inmenso relieve repujado en cobre para más tarde esmaltarlo. Las acuarelas y aguadas en su mayoría estaban pintadas arbitrariamente y sólo con el propósito de obtener un efecto de color que cautivara. En una ejecución desenvuelta y en la evocación de seres y ambientes donde lo pintoresco y la nota de elegancia triunfaban, estribaba lo singular de estas pinturas.

En la *Casa Esteva* don Antonio de Ferrater reunió varias pinturas suyas, las más de ellas estudios de paisaje, ejecutados dentro de la manera peculiar de este artista.

Se anuncian otras exposiciones: una de pinturas de don Juan Llimona, y otra del señor Aragay. En el Museo de Reproducciones y de Arte decorativo ha sido reunida la co-

JULIO MOISÉS — RETRATO

lección de tejidos que pertenece a los herederos de don José Pascó y Mensa, la cual inventariada por la Junta de Museos, propone ésta que sea adquirida por la ciudad de Barcelona, dado el interés de consulta que reviste para la industria textil. La colección a que nos referimos consta de tejidos, damascos, terciopelos, brocateles, estampados, alfombras y bordados, ascendiendo a mil ciento el número de ejemplares. El grupo más nutrido es el de los tejidos, pues lo forman unos seiscientos ejemplares; el de damascos lo constituyen ciento veintitres; el de terciopelos contiene sólo de los siglos XV y XVI, sesenta y seis; el de brocateles, setenta y cuatro; el de estampados se reduce a treinta y ocho; el de alfombras se limita a nueve ejemplares, y el de bordados, innegablemente el de mayor importancia, a cuarenta y ocho. La Junta de Museos ha recabado de los herederos del señor Pascó el derecho de opción, por el término de cuatro meses, y ha expuesto esa colección para ver si Barcelona consideraba de interés para su industria retenerla.

Se está, pues, en un momento en que nada puede aventurarse. Sólo la Cámara Industrial ha tomado el acuerdo de dar cuanto en sus facultades esté para que dicha colección no salga de Barcelona. Algunos particulares han anunciado que contribuirán a la suscripción. Falta ver lo que resuelven en definitiva la Diputación y el Ayuntamiento.

VALENCIA. — Un joven artista, trabajador si los hay, un temperamento refinado, un colorista notable de veras, es el pintor valenciano Ernesto Valls, ya conocido en Barcelona por haber celebrado una exposición en el *Salón Parés,* que le valió elogios de artistas e inteligentes. Sus admirables cualidades aparecen cada vez más acusadas, más individuales, y ello es la mejor prueba

DOMINGO SOLER — PLAZA DE CATALUÑA

de su valer: pues representa la evolución sincera, lógica, en virtud de la cual un joven pintor va destacando su propia personalidad entre las diversas tendencias que en un principio solicitaron su atención. Tal es el caso de Valls. Primeramente ofrecía el artista gran semejanza con la manera de Sorolla; era natural: Valls fué discípulo de aquel maestro. Ahora no falta quien vea en el nuevo estilo de Valls cierta tendencia al de Anglada. Pero es el caso que Valls apenas ha salido de Valencia y no ha estudiado a Anglada. Lo que sí hay de positivo en estas pinturas que nos ocupan es un profundo sentimiento levantino, un alma valenciana sincera, presentada con una gallardía incomparable, por un artista que es sumamente joven, casi un muchacho. Y es natural que así suceda: Valls es un temperamento de poeta, y es un enamorado de su país. Por eso sus cuadros no aparecen como un alarde de *virtuosismo* colorista, sino como un acto de amor.

E. VALLS "COLOMES DE L'HORTA"

Así se nos presenta el sugestivo *Flor de tarongers*, en donde no vemos esa «llauraora» convencional que pintaron tantos artistas y que ha ido a decorar todos los cromos de cajas de naranja, sino que vemos una impresión valenciana a la vez delicadísima y vigorosa: es aquella flor, ciertamente, la mujer que vive en nuestros huertos de naranjos: Valls dice que se han de pintar así las mujeres de la Ribera florida (la Ribera del Júcar), pues viven entre azahar y jazmín, es decir, que viven en «huertos», no en «jardines». Y este matiz de las palabras es el que nos explica el por qué del alma valenciana, y nos hace ver como la ha sabido sentir Valls, expresándola a maravilla en los lienzos que ha pin-

E. VALLS LA FUENTE DE LAS DONCELLAS

E. VALLS — FLOR DEL NARANJO

tado. Los títulos de los cuadros indican expresivamente lo que sintiera el artista al concebirlos, y muestran el sentimiento poético con que los realizó. Puede afirmarse que entre los jóvenes artistas de Valencia, nadie ha sabido encontrar la sonrisa de nuestra huerta como la encuentra Valls en sus cuadros de mujeres: así el sugestivo título *Colomes de l'horta* nos hace ver las muchachas que llevan flores acaso para ofrendarlas a la Virgen de Valencia (aquí la llaman «Mare dels Desamparats»), y sin duda van a juntarse en las *Clavariesas,* las que cuidan cada año la Virgen en sus modestas casas, entre flores y suavidades de corazón. Dos contrastes vigorosos hay en un mismo asunto presentado de muy diferente modo: el admirable cuadro *La font del escut,* una valiente nota de color, verdadera sorpresa de técnica colorista, y la alegre, «bien valenciana», escena de *La font de les doncelles,* cuyo ambiente de huerta, cuyo espíritu popular (en la acepción más noble) aparece interpretado con absoluta felicidad por el artista.

Así, Valls, lo mismo en esta clase de obras que en los cuadros de naturaleza, presenta una versión de nuestro país absolutamente sentida, con poderosa poesía y con gran sinceridad.

Además, sorprende esta exposición de obras de Valls por sus acuarelas, género del que no había dado a conocer hasta hoy ninguna muestra, y en donde se presenta mostrándonos una manera franca y una intensidad luminosa extraordinarias. Las escenas de nuestro puerto revelan la exquisita sensibilidad de retina de Valls, y constituyen un nuevo testimonio de su temperamento, cada vez más emancipado.

EDUARDO L. CHAVARRI.

CUADRADO RUIZ — UN QUITE

GOYA. AUTO-RETRATO (MUSEO DE AGEN. FRANCIA)

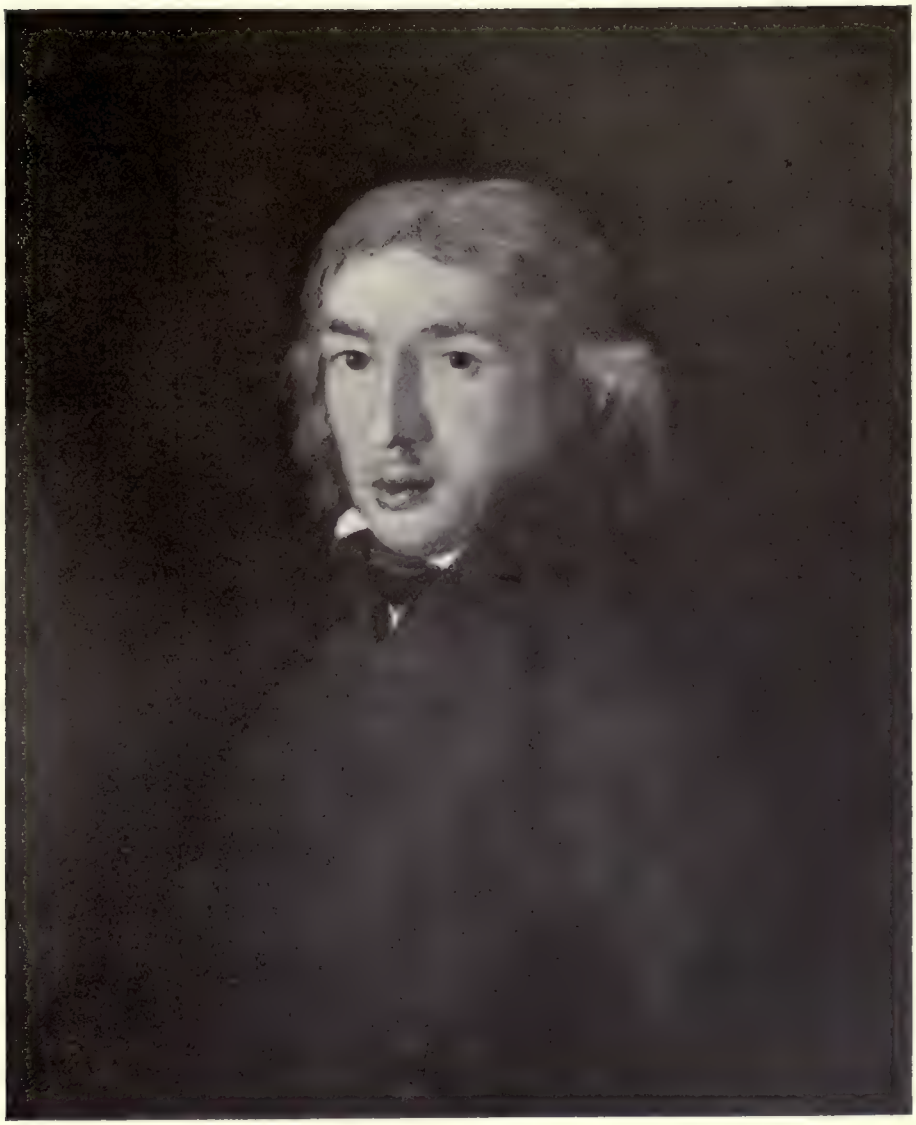
FRANCISCO GOYA

LA personalidad del hijo de Fuendetodos es de tal relieve, acusan sus obras de modo tan vigoroso una época, que consideramos han de verse con interés reunidas en un fascículo una serie de aquellas producciones que inmortalizaron al sin igual artista, tan español y tan de su tiempo, y tan admirado por todos en el día.

LA DUQUESA DE ALBA, POR GOYA

LA DUQUESA DE ALBA, POR GOYA
(Propiedad de D. Rafael Barrio)

DON LUIS, PRÍNCIPE DE PARMA,
POR GOYA. (MUSEO DEL PRADO)



LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN,
POR GOYA. *Real Academia de San Fernando.*

LA MAJA DESNUDA, POR GOYA. (MUSEO DEL PRADO)

LA MAJA VESTIDA, POR GOYA. (MUSEO DEL PRADO)

LAS FLORERAS, POR GOYA. CARTÓN PARA UN TAPIZ. (MUSEO DEL PRADO)

EL COLUMPIO, POR GOYA — CARTÓN PARA UN TAPIZ. (MUSEO DEL PRADO)

EL PUESTO DE LOZA, POR GOYA
CARTÓN PARA UN TAPIZ. (MUSEO DEL PRADO)

LA FAMILIA DE CARLOS IV, POR GOYA. (MUSEO DEL PRADO)

CARLOS IV EN TRAJE DE CAZA, POR GOYA — EN EL PALACIO DE CAPODIMONTE

CARLOS IV EN TRAJE DE CAZA, POR GOYA — PALACIO REAL. MADRID

EL HOMBRE FELIZ, POR GOYA
Colección de A. de Beruete

SUCESOS CAMPESTRES, POR GOYA
(Colección de A. de Beruete)

MAJAS EN EL BALCÓN, POR GOYA
(Colección del Palacio de San Telmo, de Sevilla

UNA MAJA, POR GOYA. (MUSEO DEL PRADO)

CONSTRUYENDO LA IGLESIA, POR GOYA
De la Colección del Duque de Osuna

COCHE DETENIDO POR BANDIDOS.
POR GOYA. *De la Duquesa de Montellano*

RETRATO DE SEÑORA, POR GOYA
(Colección de A. de Beruete)

RETRATO DE SEÑORA, POR GOYA
Colección de A. de Beruete

LAS LAVANDERAS, POR GOYA. CARTÓN PARA UN TAPIZ. (MUSEO DEL PRADO)

LA CUCAÑA
POR GOYA

PROPIEDAD DEL
DUQUE DE
MONTELLANO

RETRATO DE CARLOS IV, POR GOYA
(Propiedad de la Condesa de París)

RETRATO DEL INFANTE D. CARLOS MARÍA ISIDRO, HIJO DE CARLOS IV POR GOYA. (MUSEO DEL PRADO)

RETRATO DE CAMARÓN, POR GOYA

(Propiedad de Doña E. Camarón)

RETRATO DEL INFANTE DON CARLOS M. DE BORBÓN, POR GOYA *(Colección Orossen, Biarritz)*

LA MARQUESA DE LAZÁN, POR GOYA *(Propiedad de la Condesa de Montijo)*

CONDESA-DUQUESA DE BENAVENTE Y OSUNA, POR GOYA

FUSILAMIENTOS DEL 3 DE MAYO DE 1808, POR GOYA. MADRID. (MUSEO DEL PRADO)

LA CASA DE LOCOS, POR GOYA. *(Colección de A. de Beruete)*

LA INFANTA MARÍA JOSEFA
POR GOYA. (MUSEO DEL PRADO)

RETRATO DE LA INFANTA D.ª ISABEL DE BORBÓN,
DESPUÉS REINA DE LAS DOS SICILIAS, POR GOYA

RETRATO DE UNA DAMA DESCONOCIDA.
POR GOYA. *Propiedad de D. J. M.*

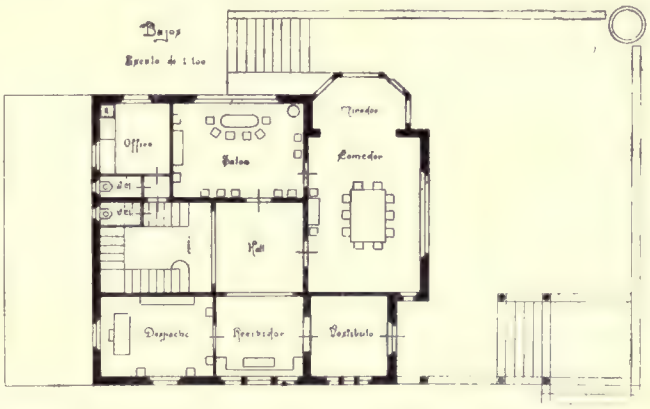
RETRATO DE SEÑORA, POR GOYA. (FRAGMENTO)

RETRATO DE FERNANDO VII, POR GOYA. (GALERÍA DE SAN TELMO, SEVILLA)

CHALET JUNTO A LA COSTA MEDITERRÁNEA — PROYECTO DE J. DOMÉNECH MANSANA

CONCURSO DE ARQUITECTURA

LA iniciativa del «Centro Excursionista de Cataluña», al celebrar un Concurso de Arquitectura, es laudable. Aún cuando la arquitectura no consista en el dibujo, en el proyecto, sino en éste realizado; aunque sea difícil apreciar, por simples bocetos a la pluma o a la acuarela, lo que en realidad serán masas de piedra, macizos de obra quizás imponentes, es cosa indiscutible que los medios de representación gráfica, hábilmente utilizados, algo y aún mucho interesante pueden expresar.

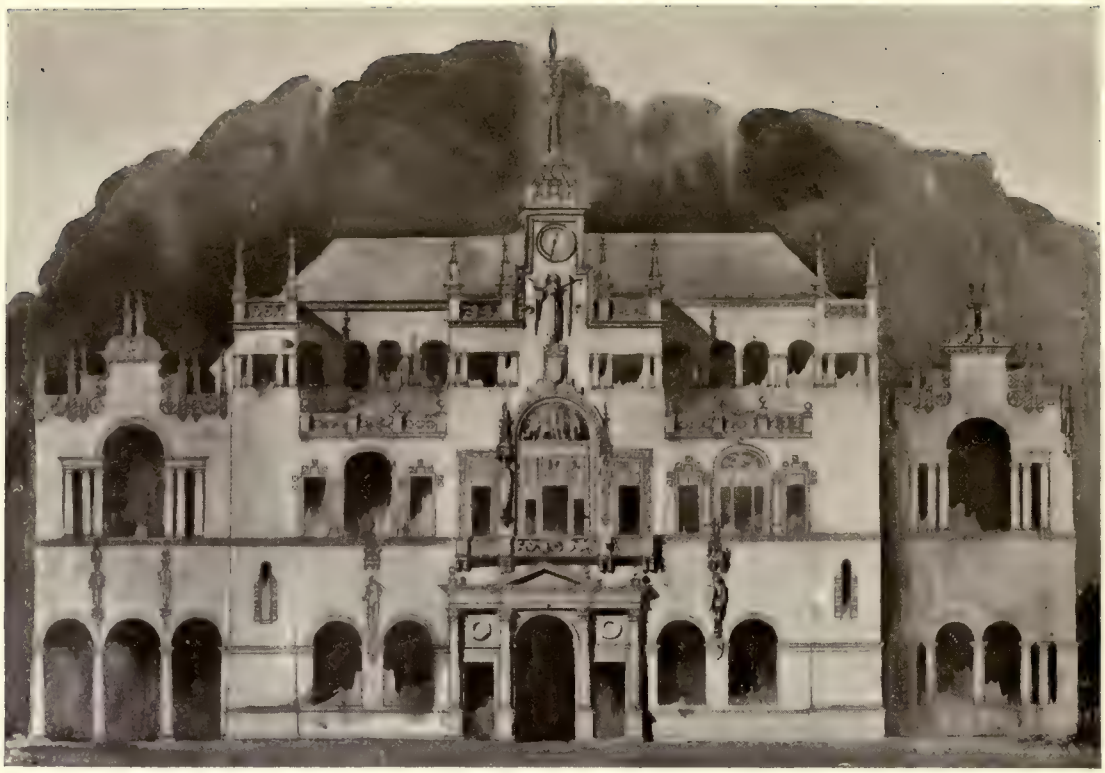


PLANTA — J. DOMÉNECH MANSANA, ARQUITECTO

La exposición de arquitectura, efectuada en el mes de diciembre último, en la Casa Reig, constituyó, en Barcelona, una novedad; pues no ha habido, desde la celebración de los certámenes internacionales aquí realizados, exposición alguna de arquitectura.

Y juzgamos muy convenientes tales manifestaciones. Conoceríamos por ellas las orientaciones de composición arquitectónica, que se intenten introducir entre nosotros; nos enteraríamos de la existencia de arquitectos, que, a pesar de poseer excelentes condiciones, no han tenido ocasión de aplicarlas; podríamos, en fin, contemplar, aunque fuera en imagen, las obras de arquitectura levantadas por nuestros artistas constructores en otras poblaciones.

La forma de presentación de los proyectos cautivaba. Grandes dibujos en perspectiva constituyeron la nota dominante en la exposición. Planos y cortes en proyección, sistema corriente, clásico podemos decir, de presentar la arquitectura, también estaban allí; pero como cosa secundaria. Así debe exponerse la arquitectura al público, si se quiere que le interese, que no pase de largo ante ella. Las proyecciones son para el vulgo verdaderos geroglíficos.



JUAN BORDÁS, ARQUITECTO — PROYECTO DE CASA CONSISTORIAL

En tres secciones estaban agrupados los temas del Concurso. I. Proyectos y estudios de arquitectura. — II. Arqueología arquitectónica. — III. Fotografía.

El objeto del Concurso, según las bases de convocatoria, era fomentar la arquitectura nacional, procurando que el espíritu tradicional, claridad y sobriedad clásicas, alienten en las producciones modernas, y enriquecer la historia del arte catalán. Tenía doble objeto: obtener proyectos para obras nuevas y estudios de las del pasado.

ERMITA DE SAN PONS DE TORDERA — DIBUJO DE F. RÁFOLS

A los concurrentes al primer grupo se les dejaba en libertad para adoptar formas históricas o modernas, a gusto suyo.

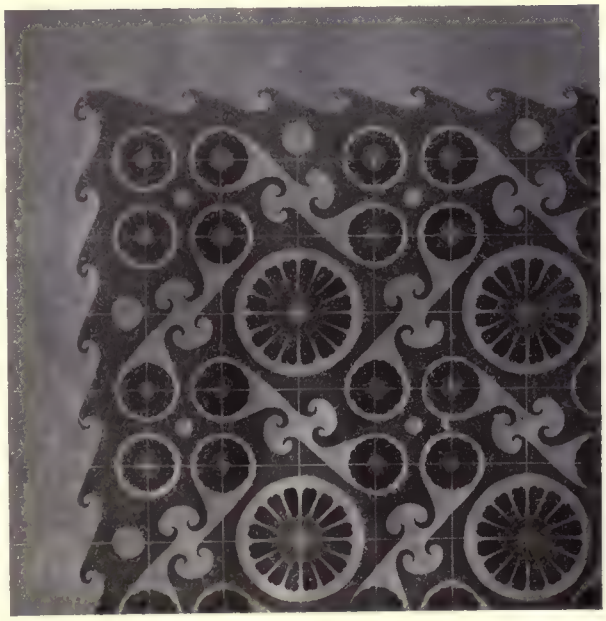
PROYECTOS DE ARQUITECTURA. — El tema que figuraba en primera línea en el cartel era: *Chalet de veraneo*

en una población de la costa o alta montaña. Seis trabajos optaban al premio que ofreció la Excma. Diputación Provincial de Barcelona. Hay que advertir, que el presupuesto aproximado del proyecto debía ser sólo de unas veinte mil pesetas, con lo que, dicho se está, se solicitaban soluciones prácticas, y no composiciones fantásticas.

JUAN BORDÁS, ARQUITECTO

Al proyecto de chalet en la alta montaña, del arquitecto D. Ramón Puig y Gairalt, fué otorgado con justicia el premio. De perfil hermosísimo, simple y vigoroso, de mucho carácter y unidad de concepción, presenta motivos de arquitectura rural bien aplicados.

En segundo término, fueron premiados los proyectos de chalet para ser emplazados junto a la costa mediterránea, debidos, uno a D. J. Domenech Mansana, compuesto con elementos de nuestro renacimiento arquitectónico; y otro a los señores don Eusebio Bona y D. José M. Sagnier, de encantadora simplicidad, que se supone erigido sobre las abruptas rocas de Bagur.



JOSÉ F. RÁFOLS PROYECTO DE EMBALDOSADO HIDRÁULICO

Al tema *Proyecto de Casa Comunal para una población de ocho mil almas,* concurrieron tres concursantes. Juan Bordás, pensionado en Roma por la Junta de Ampliación de estudios, durante un año, nos ofreció un trabajo que indica profundo estudio y deseo de obtener una composición compleja, nada vulgar; las fuentes italianas de inspiración son evidentes. Ramón Puig,

CHALET EN LA ALTA MONTAÑA

PROYECTO DE R. PUIG Y GAIRALT, ARQUITECTO

CHALET EN BAGUR

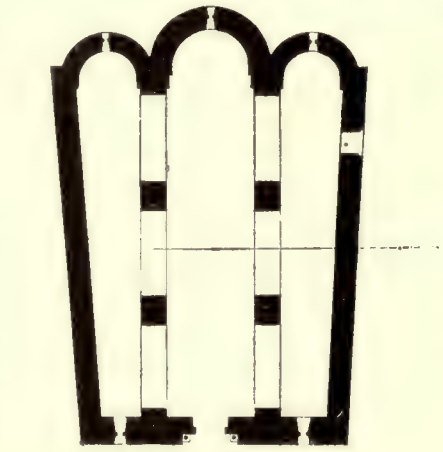
PROYECTO DE J. M. SAGNIER Y E. BONA

IGLESIA DE PALERA

CLICHÉ DE J. DOMÉNECH

ya nombrado, envió en perspectiva un proyecto de gran movimiento de conjunto: con pórtico, torre y cuerpos resaltados. D. Fernando Tarragó, utilizando motivos del arte gótico catalán, — ventanales, doseletes y gárgolas, — compuso otra fachada de interés, si bien no muy correcta de proporciones.

El «Centre Excursionista» había ofrecido un premio para el tema *Refugio en el Pirineo a la altitud de 2.000 a 2.200 metros.* Se concedió accésit a D. José M. Vives por su proyecto. A pesar de que los sistemas constructivos son apropiados, planta y alzados carecen de aquella concentración conveniente en edificaciones de tal naturaleza; el empleo de lucarnas, complicando las cubiertas, no está tampoco indicado. La presentación de este proyecto, por medio de un dibujo donde el edificio aparece entre montañas nevadas y abetos (que, por cierto, a la altitud mencionada apenas existen) indica habilidades de ejecución recomendables.



PLANTA

SECCIÓN TRANSVERSAL ESCALA: 1:100

IGLESIA DE BEUDA (GERONA). PLANOS LEVANTADOS POR J. DOMÉNECH MANSANA

La casa «Escofet y Compañía» donó un premio para el mejor dibujo de pavimento hidráulico. Fué este tema el más concurrido. Difícil es componer un embaldosado; muchas veces se confunde su naturaleza con el de una alfombra o tejido; los embaldosados deben ser de líneas definidas y pocos colores, respondiendo a las cualidades de fijeza y duración, propias de los pavimentos. Muchos embaldosados simulan flores na-

turales esparcidas por el suelo; es cosa muy impropia.

El proyecto premiado, original de D. José F. Ráfols, se funda en el conocimiento de la técnica referente a la fabricación de baldosas hidráulicas y en el concepto expuesto; la composición es original, simple, vigorosa y de gran valor decorativo; el colorido, en cambio, peca de excesivamente oscuro. El Jurado mencionó en su fallo otros tres trabajos: uno compuesto a base de líneas geométricas, con manchas de color bien distribuídas, de don R. Puig; otro, ejecutado por D. B. Caballol, en que la base de la composición es la crisantema, estilizada con firmeza y por último el trazado por D. Eugenio P. Cendoya, más avenido con los ejemplares corrientes.

Los señores «Butsems y Fradera», constructores de mármol industrial, ofrecieron premiar el mejor proyecto de *Chimenea*. Numerosos fueron los trabajos presentados y poco el acierto. Se trata de una materia moldeada, cuyo principal atractivo reside en el colorido. Principio arquitectónico indiscutible, es que cuando el material es rico de color, debe ser sencilla la forma artística. No lo entendieron así cuantos concurrieron a este tema; complicadas composiciones, cuajadas de escultura, de estilo definido la mayoría, fueron llevadas al Concurso. No era esto lo que se solicitaba; un procedimiento de construcción novísimo, mal se aviene con formas arqueológicas. El Jurado, admirando sin duda la corrección del dibujo y delicadezas de detalle, premió los proyectos presentados por D. Juan Bordás.

Se concedió, además, accésit a don Adolfo Florensa y D. José Miró, los cuales aspiraban al premio que fué ofrecido por la «Asociación de Arquitectos», a la mejor *Monografía de las bóvedas tabicadas*.

FACHADA DE LA IGLESIA DE BEUDA

PILA BAUTISMAL DE BEUDA — CLICHÉS J. DOMÉNECH

Arqueología arquitectónica. — Los antiguos castillos de Cataluña fueron los asuntos preferidos por los concurrentes a esta sección del Concurso. Sin duda, considerando que entre los monumentos religiosos — pocos importantes existen inéditos, — se han inclinado los amantes de los monumentos históricos a estudiar la arquitectura de las moradas feudales. Es un tema nuevo, por desflorar todavía, en el cual existen sabrosos atractivos; vemos con gusto que se inicie tal estudio.

El premio concedido por el Excelentísimo Ayuntamiento de Barcelona, lo aplicó la Sección de Arquitectura del «Centro» al tema: *Planos y nota descriptiva de un monumento inédito de Cataluña en el estado actual.* Fué adjudicado al estudio del castillo de Pallafolls, situado entre Blanes y Malgrat, cerca de la desembocadura del río Tordera presentado por D. Isidro Puig y Boada. Se trata de un concienzudo trabajo, habiendo sido reproducidos gráficamente con grande escrupulosidad, ruinas imponentes.

CAPITELES EN LA IGLESIA DE LLADÓ

CAPITEL ROMÁNICO — CLICHÉS DOMÉNECH

La Escuela de Arquitectura ofreció un premio al tema: *Planos y proyecto de reconstitución de un edificio anterior al siglo XVI.* Se adjudicó a D. Cayetano Cabañes y D. Luis Bonet por los dibujos y acuarelas representando la hipotética situación en el siglo xv del castillo de Burriach, situado sobre agudo picacho, en las inmediaciones de Cabrera de Mataró.

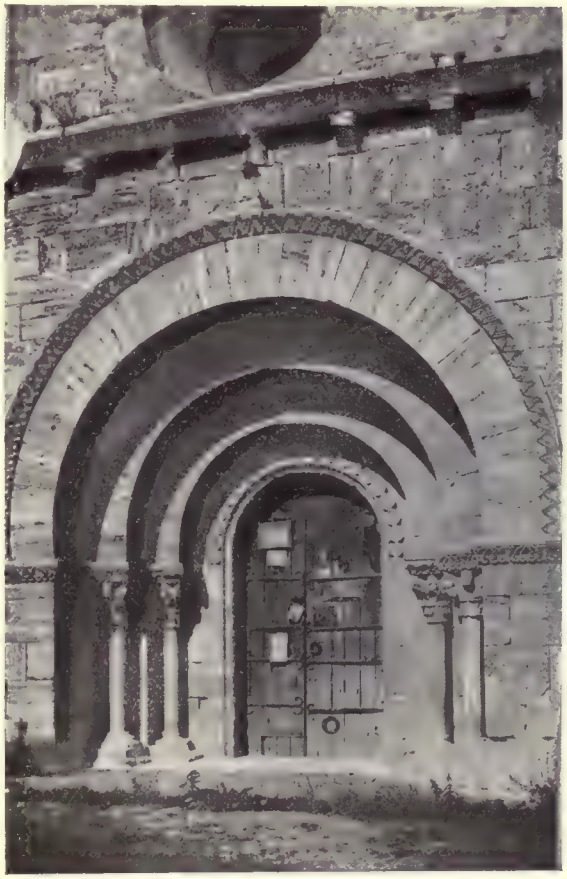
El «Instituto de Estudios Catalanes» cedió un lote de sus publicaciones para premiar los mejores y más completos planos de *Castillo medioeval de Cataluña:* el castillo de Centellas, levantado por D. José Domenech, mereció la adjudicación. Este castillo presenta la particularidad de contener en su perímetro un montículo, al que corresponde el último de los recintos de la fortificación.

En calidad de accésit fueron distinguidos los dibujos de nítido y seguro trazo, representando

CAPITELES DE LA IGLESIA DE PORQUERAS — CLICHÉS DE J. DOMÉNECH

la ermita de San Pons, próxima a la villa de Tordera, sencilla y típica construcción del Renacimiento, que presentó don José Rálols.

Varios arquitectos publicistas ofrecieron una colección de sus obras a la más nutrida *Colección de plantas inéditas* de monumentos catalanes. El arquitecto don José Domenech, que mucho ha contribuído al éxito de este concurso, presentó una interesante colección de plantas y cortes de iglesias, en su mayoría pertenecientes al período románico. Son éstas San Miguel de Campmajor, Santo Domingo de Palera, Beuda, Montagut, Fontcuberta, Santa María de Lladó y Santa María del Miracle de Tarragona. Presentó D. José Danés un grupo de iglesias de la comarca de Olot, también románicas: Sant Andreu del Coll, Sant Miguel de la Torra y Sant Joan les Fonts. El Jurado adjudicó a uno y otro los premios ofrecidos.



FACHADA DE LA IGLESIA DE PORQUERAS

FOTOGRAFÍA.— Una sola colección fué presentada. Componíanla numerosa serie de

pruebas de arte arquitectónico de la región, dominando los monumentos ya conocidos, siendo reducido el número de noticias gráficas nuevas. Quizás el grupo más interesante la formaban fotografías del Valle de Arán, siguiendo en importancia las de las comarcas de Gerona y Lérida.

Quisiéramos, como hemos indicado al principio, se presentaran nuevas ocasiones de ocuparnos en exposiciones de arquitectura que podrían ser ampliadas con proyectos y ejecuciones de arte decorativo, debidos a arquitectos.

El ensayo realizado indica que un *Salón* de Arquitectura en Barcelona tendría verdadero éxito, y que el gusto público algo podría ganar con él.

Es esto tan innegable, que debiera aprovecharse la primera ocasión propicia para realizarlo. Elementos de sobra existen que coadyuvarían a él con entusiasmo. Constituirían una manifestación de mútuas enseñanzas para los profesionales, y fuera, a la vez, un gran medio de educar al público en cuestiones relacionadas con la Arquitectura, o cuando menos una coyuntura para despertarle interés por ella.

Con algo de buena voluntad cabría llevar a la práctica esa idea, e indudablemente pronto se hallarían patrocinadores bastantes para que facilitaran aquellos medios necesarios para que esa manifestación artística pudiera tener efecto con una presentación apropiada a lo que en el día se exige en una exposición de la importancia que es de esperar esa revistiera.

En Alemania se han celebrado varias exposiciones, entre las cuales podemos citar la de Leipzig, — ésta en la actualidad abierta, — dedicadas a la Habitación y Construcción de ciudades. Su éxito ha sido grande; los beneficios que de ellas han recibido las poblaciones y el público, inmensos. La arquitectura, la casa, la urbanización, sintetizan las artes, todas merecen atención preferente, si se quiere obtener harmónicos conjuntos en los lugares donde especialmente se desliza nuestra vida.

Bien está que se expongan el cuadro y la estatua; pero esto son detalles del ornato de la habitación, del edificio. El pavimento, el mueble, el revestimiento de muros y techos, cristales y vidrieras, alfombras y medios de iluminación son objetos todavía más esenciales, en los cuales el arte debe tener intervención. La arquitectura ha de unificar en una orientación, en un estilo, cuanto la casa encierra; ella es la reina a la cual las demás artes deben acatamiento. Le corresponde la primacia, en la discusión estética, en las Exposiciones y en la revista.

PORTADA DE LA IGLESIA DE LLADÓ

Por todo eso, no sorprenderá que hayamos comenzado estas líneas dedicando un aplauso a la benemérita entidad barcelonesa que organizó el concurso de que en estas páginas nos ocupamos. Iniciativas de tal suerte merecen siempre ser alentadas por todos. — M.

VISTA GENERAL DE LA CIUDAD DE IBIZA

ARQUEOLOGÍA EBUSITANA

LA isla de Ibiza, conocida antiguamente con los nombres de Pithyusa, Ibosim, Ebusus o Iebisah, nombres dados por los respectivos dominadores, —griegos, fenicios, romanos o árabes, —está situada en lugar estratégico del Mediterráneo, y ha sido siempre ambicionada por todos los pueblos orientales, por sus especiales circunstancias. Los navegantes del mar Egeo, pueblo primitivo que la ocupó, estimaban su posición geográfica como estación naval de seguro refugio, por sus puertos y bahías, para abrigo de sus naves. Los fenicios y cartagineses, establecieron en ella grandes factorías comerciales, desde donde podían llevar fácilmente sus artículos a la antigua Iberia. Fundaron la ciudad de Ebuso el año 160 después de la fundación de Carthago, según Diodoro. Desde Ebuso em-

S. RUSIÑOL

VISTA DE LA GRAN NECRÓPOLIS PÚNICA DEL PUIG DES MOLINS

pezaron a colonizar el litoral peninsular. dice Joaquín Costa (*Estudios Ibéricos*, página 108). Desde esta isla llevaron a otras regiones grandes cantidades de objetos de tierra cocida, que tenían la virtud de curar la mordedura de las serpientes venenosas. Esta creencia era fundada en el hecho, poco común, de no haber serpientes de ninguna clase en Ibiza, ni entonces ni ahora. Debido a la gran existencia de *murex*, se elaboró la púrpura, que era llevada a Grecia y a Roma, para uso de magnates y potentados. Desde que empezó a habitarse esta isla, los hombres vieron en ella motivos para reputarla sagrada y construyeron importantes santuarios, que eran visitados por millares de creyentes. El templo dedicado a Afrodita, sito en La Cala, llamado hoy de Es Cuyerám, debió tener tanta importancia o mayor que los de las islas de Chipre y Sicilia, a juzgar por la cantidad de exvotos encontrados en él (unos 600), representando

PUERTA DEL TEMPLO ES CUYERÁM

INTERIOR DE UN HIPOGEO DE LA NECRÓPOLIS PÚNICA

a dicha deidad, conocida con los nombres de Astarté de los fenicios, e Ishtar de los asirio-babilónicos.

Indudablemente era la necrópolis de Ebuso el lugar sagrado donde reposaban los restos de los héroes que morían por su patria, en lejanas tierras y de los ricos mercaderes que habitaban la tierra hispánica. Aquí eran conducidos incinerados o embalsamados, y en la vasta necrópolis púnica del Puig d'es Molins (antes llamada de Ebuso) eran depositados por sus deudos, con los objetos de la pertenencia exclusiva del difunto. Sólo así se comprende la extensión de esta necrópolis y su riqueza. Por muchos habitantes que hubiese tenido Ibiza, no bastaban para llenar con sus restos los cinco o seis mil hipogeos que integran este inmenso camposanto, pues en algunos de ellos se han encontrado las osamentas de más de cuarenta personas. Si calculamos en 5.000 únicamente el número de hipogeos y en 20 el de los muertos que

(A)

contiene cada uno de ellos, vendremos en conocimiento de que son unos cien mil los cadáveres inhumados en la necrópolis de Ibiza; cantidad que no está en justa proporción con los habitantes que pudiera haber en la pequeña isla de Ibiza, cuya extensión superficial no es mayor de 572 kilómetros cuadrados; y habida consideración, también, de que esta isla tiene otros muchos cementerios de la propia época que estudiamos. Hemos podido observar igualmente, como prueba de lo que llevamos dicho, que la riqueza de los objetos depositados con los muertos no era propia de gentes humildes, ni de mediana posición: los muchos objetos de oro, plata, marfil, vidrio esmaltado, huevo de avestruz decorado, escarabeos de Tharros, lekytos atenienses y estatuas de los mejores escultores, prueban que sus poseedores eran personas de buena posición, que se hacían enterrar suntuosamente.

(B)

Hay que observar, y es digno de tenerse en cuenta, que los objetos de valor material que hoy se encuentran, muchos e importantes, son los que han pasado inadvertidos a la multitud de generaciones posteriores a las púnicas, que, enteradas de los tesoros que ocultaban las sepulturas de sus antecesores, excavaban éstas para saquear los objetos del precioso metal. Tales han sido las rapiñas en esta necrópolis, que, en algunos hipogeos, faltan por completo los sarcófagos de piedra, que han sido utilizados para fabricar viviendas y construir paredes. Otros han sido aprovechados para plantar olivos y en ellos han crecido y viven hoy cientos de estos árboles seculares.

Otra observación interesante, en beneficio de lo que llevamos dicho. Todos sabemos que las sepulturas púnicas escasean en las poblaciones que habitaron fenicios y cartagineses. Gadir, Malaca, Abdera, y tantas otras del litoral mediterráneo, carecen casi por completo de necrópolis. La misma de Carthago, no tiene la importancia que requiere una metrópoli tan poblada y tan rica.

* *

Véase ahora la siguiente nota bibliográfica de las obras que tratan de tan notables descubrimientos, a fin de que el lector pueda estudiar, con la ampliación debida, las noticias del presente artículo.

(c)

D'Este (Margarita). — *With a camera in Majorca.* — 1907. — New-York and London. — Imprenta Putnausis.

Fajarnés. — *Cuatro palabras sobre unas osamentas halladas en la Capelleta.* — 1886. — Palma.

Algunos hallazgos curiosos en el Puig d'es Molins de Ibiza. 1886. — Palma.

Hallazgos de monedas romanas en Ibiza. — 1896. — Palma.

Arqueología Ebusitana. — 1904. Ibiza. — «Diario de Ibiza».

Fita (P. Fidel). — *Antigüedades ebusitanas.* — 1907. — Madrid. — Fortanet. — Boletín de la Real Academia de la Historia, tomo LI, cuaderno V.

Maura Nadal. — *Inventario monumental de España. Baleares.* — 1909. — Barcelona. — Imp. Barcelonesa.

Pérez-Cabrero. — *Ibiza.* — 1909. — Barcelona. — Imp. de Horta.

Ibiza Arqueológica. — 1911. — Barcelona. — Imp. de Thomas.

Román y Calvet. — *Los nombres e importancia arqueológica de las islas Pythiusas.* — 1906. — Barcelona. Imp. L'Avenç.

Román y Ferrer. — *Antigüedades ebusitanas.* — 1913. — Barcelona. — Imp. La Académica.

Vives Escudero.—*El arte egeo en España.* (Primera parte). — Madrid. — Imp. Ibérica.

El arte egeo en España. (Segunda parte). — 1910. — Madrid. — Rev. de Arch. Bibls. y Museos.

En casi todas las obras citadas, se han publicado grabados y dibujos, que representan los más importantes descubrimientos efectuados. El lector podrá darse cuenta por ellas del valor de estos descubrimientos.

(D)

El yacimiento arqueológico más importante es, como hemos dicho, la necrópolis del Puig d'es Molins, conocida ya con los nombres antiguos de Ebuso y de Ereso. Se han excavado únicamente algunos centenares de hipogeos, de los cinco o seis mil que la constituyen.

Publicamos a continuación algunos de los objetos hallados recientemente, hasta ahora inéditos, que son los siguientes:

Busto de tierra cocida, policroma. Representa a la diosa Astarté. Su altura es de 27 centímetros (A).

Otro busto, que representa la misma deidad. Tiene colocado un collar de vidrios esmaltados en el cuello y dos antebrazos, con sus manos, en el cuerpo, que son de tierra cocida, como éste. Altura 35 centímetros. (B).

Ejemplar de gran belleza artística, también de tierra cocida, no completo, con brazos postizos, del mismo material. Talla, 50 centímetros (C).

(E)

Interesante estatuita, de 29 centímetros, de gusto puramente fenicio. Representa, al parecer, una danzarina (D).

Cabeza de barro cocido, de arte también fenicio, modelada, cuya altura es de 16 centímetros (E y F).

Busto de tierra cocida, de gran relieve, con un collar de cuentas de vidrio. Tiene seis agujeros en cada oreja, destinados, probablemente, a sostener tallos de flores. Además, tiene otros seis agujeros en el cuello, para atar tres collares y otro en el cartílago de la nariz, del que pende un nézem de oro, como en todas las figuras fenicias, de cierta talla, halladas en Ibiza. Su altura es de 24 centímetros (G).

Estatuita policroma, llamada por los griegos *xoana*, de arte helénico antiguo, anterior a Dédalo. Su altura es de 23 centímetros (H).

Idolo fenicio, modelado en barro cocido, con bonitos dibujos que lo adornan, representando un artístico tatuaje. Su altura es de 31 centímetros (I).

Otro ídolo parecido al anterior, sin dibujos decorativos. Talla, 25 centímetros (J).

Otra representación de la Astarté fenicia, moldeada en barro cocido. Su talla es de 26 centímetros (K).

Diosa madre, del mismo material, representa estar sentada en un trono, amamantando un niño, como algunas diosas asirias y otras halladas en Cartago (Museo del Bardo), y en el Cuyerám de Ibiza, (Véase la obra publicada recientemente por Román y Ferrer, con el título de *Antigüedades ebusitanas*). Su altura es de 13 centímetros (L).

Tierra cocida, modelada, con cara de mochuelo. Conserva parte de los colores que la decoraban. Su talla es de 16 centímetros (LL).

Figurita decapitada, de forma elegante, en actitud de descanso, como muchas estatuas romanas. Mide 18 centímetros (M).

(F)

Mano incompleta, de 15 centímetros, que no debió formar parte de ninguna figura, por no haberse hallado restos de ella. Probablemente sería un exvoto, como otros encontrados en Can Pis, yacimiento fenicio, que existe en la misma isla de Ibiza. (Véase *Ibiza Arqueológica*, página 35) (N).

Lekyto aribalisco, con palmeta dibujada a mano. Es griego, de importación fenicia. Su altura es de 11 cm. (Ñ).

Otro lekyto aribalisco, decorado con colores blanco y negro. Mide 8 centímetros (O).

Vaso griego, también importado por el comercio fenicio. Su altura es de 7 centímetros (P).

Elegante escudilla fenicia, de barro color muy obscuro y de 9 centímetros de diámetro (Q).

Receptáculo de barro rojo, con tapadera, decorado con rosetas. Su altura es de 7 centímetros (R).

Otra escudilla, de barro llamado saguntino, con elegante decoración. Diámetro, 8 centímetros (S).

También de barro saguntino, con espléndida y elegante decoración. Tiene 13 centímetros de diámetro (T).

(G)

Biberón o aceitera del mismo material, cuya altura es de 9 centímetros (U).

Aríbalos de barro, fenicio, con decoración color rojo. Mide 14 centímetros (V).

Biberón de barro cocido, con rayas rojas. Mide 10 centímetros (X).

Vasito de barro finísimo, con decoración sencilla y de buen gusto. Son escasísimos los ejemplares queseencuentran en buen estado de conservación. Su altura es de 10 cm. (Y).

Trozo de molde, del mismo material. Dimensión, 7 centímetros (Z).

Otro molde de barro, de forma semiovoidal, con dos grafitos, que representan, la diosa Thanit el de la derecha, y un rombo el de la izquierda Su altura es de 7 centímetros (A*)

Escudilla hecha de medio huevo de avestruz, decorado con dibujos de colores negro y rojo. Diámetro, 14 centímetros (B*).

Peso tipo, también de barro, con dos agujeros. Disco de 7 cm. de diámetro y 205 gramos de peso, que es exactamente el peso de la media libra que se usa aun en Ibiza (C*).

Címbalo de bronce, cuyo diámetro es de 8 centímetros (D*).

(I)

Objetos de marfil. El del centro es una aguja de peinado, que mide 14 centímetros. Los demás, son una cucharilla, un silbato, un cono, un botón, un aro, otro silbato y un trozo de otro objeto análogo (E*).

Objetos de marfil, de diferentes dimensiones y usos: agujas de peinado, amuletos, cucharilla, fuseolas, etc. Están representados en tamaño que es mitad de los originales respectivos (F*).

El collar superior está formado de 33 amuletos de marfil. El inferior lo constituyen 28 cuentas de vidrio esmaltado. Representados en tamaño mitad del natural (G*).

Colección de vidrios esmaltados, fenicios. Algunos son para collares; otros son para adornar anillos de metales diversos; tres tabas, para jugar; y dos agujas de peinado, incompletas. El tamaño es algo menor que el de los originales (H*).

Amuletos de pasta, de tamaño natural. Son iguales a los que se encuentran en Egipto. El segundo tiene una inscripción cuneiforme en el dorso (I*).

Alhajas de oro con la particularidad de no estar soldadas y sí unidas por medio de hilos del mismo metal, en forma de espiral. Reproducción en menor tamaño que el natural (J*).

Objetos de bronce, reproducidos a la mitad de tamaño de los originales. Son agujas de hacer redes, pinzas, hachas, espátulas, brazaletes, espejos, agujas de coser, y una mano agujereada, que es un amuleto (K*).

Objetos de bronce, forrados de una lámina fina de oro, para imitar objetos de este metal. Los dos menores, son pendientes, y el mayor un aro, con un artístico dibujo. Tamaño natural (L*).

Dos anillos-sellos, de oro (LL*).

Escarabeos-sellos, de arte griego y fenicio. Son conocidos con el nombre de Tharros,

(J)

(K)

to arqueológico expresado. También publicamos los siguientes objetos que fueron encontrados, junto con otros 600 más, aproximadamente, en la cueva llamada hoy del Cuyerám, sita en la parroquia de San Vicente de la Cala, término municipal de San Juan Bautista, en la misma isla de Ibiza.

Según puede verse en la obra *Ibiza Arqueológica* (páginas 21-23), en dicha cueva existió un templo dedicado a Venus Afrodita, igual a los descubiertos en la isla de Chipre (Paphos, Amatonta e Idalia), al de Citerea al sur de

(L)

los griegos. Los intallos, variadísimos, están hechos en gemas de color verde *(diaspro)* y alguna encarnada *(cornarina)*. Las monturas son de oro y de plata. Reproducidos en tamaño algo mayor que el natural. (M*)

* *

Según queda manifestado, todos los objetos anteriormente enumerados fueron hallados en la necrópolis púnica del Puig d'es Molins. Es una rica colección, que unida a las anteriormente publicadas, sirve para formar concepto de la importancia grandísima del yacimien-

(LL)

Laconia, y el del monte Iryx en Sicilia. Véase la obra de Carlos Román, titulada *Antigüedades ebusitanas.*

Proceden del Cuyerám, todas son policromas y algunas doradas con finísima lámina, ostentando altas tiaras y cuerpo que representa las alas de la paloma. La figura (Ñ*) tiene en el pecho el creciente lunar y el disco solar, emblema religioso de Carthago. Sus dimensiones respectivas son 16, 14, 13 y 9 centímetros (N*, Ñ*, O*, Q*).

También fué descubierto un fragmento de Astarté, que sostiene entre sus brazos un puerquecito.

Su altura es de 8 centímetros.

* *

Otro descubrimiento de importancia es el que se verificó hace pocos años en la isla Plana, la antigua Tricuadra, situada en la entrada del puerto de Ibiza. Todo induce a creer que los navegantes egeos se establecieron en ella, por ser lugar seguro para sus buques y por su favorable posición. En un profundo pozo, se hallaron unos cincuenta ídolos de carácter chipriota primitivo (véase la letra T*) y en sus inmediaciones otros objetos de la misma época, varios depósitos de agua y los cimientos de un templo antiguo. Dichos objetos son los más antiguos que se han descubierto en Ibiza. De la edad de piedra nada se ha encontrado, ni se encontrará probablemente, como no se encontró en las restantes islas Baleares. Nos atrevemos a hacer esta afirmación, por los siguientes motivos: primero, porque los hombres de las edades prehistóricas no eran nautas y no podían venir a estas islas, para habitarlas. Desechamos, como inadmisible, que el hombre primitivo tuviera por cuna estas islas. Segundo, por la razón de que en ellas no se han hallado nunca instrumentos de piedra ni de hueso, que caracterizan la época de que se trata. Descartamos también, como de la misma época, los innumerables monumentos megalíticos de Mallorca y Menorca, que no pueden pertenecer a ella, por no haberse encontrado en los mismos silex ni instrumentos de la época llamada del reno. Estos monumentos, como sus análogos de otras islas del *mare nostrum* debieron ser levantados por los pueblos egeos, que fueron los primeros nautas que arribaron a nuestras costas. Otra cosa no es creible. Así lo demuestra el actual estado de la ciencia arqueológica, sin perjuicio de las posibles rectificaciones a que pueden obligar nuevos descubrimientos o nuevas investigaciones. No debemos callar lo qué sabemos y lo qué creemos cierto, por temor de equivocarnos. Las deducciones arqueológicas están sujetas o continua revisión y no debemos temer a pos-

(M)

(N)

(N)

(O)

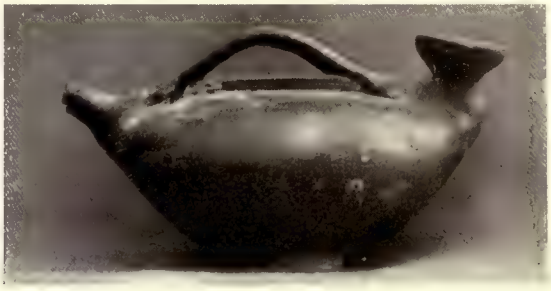
(P)

(Q)

(R)

(S)

(T)



(U)

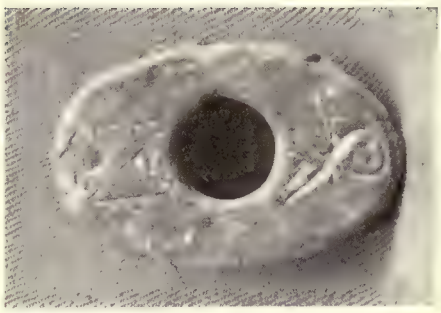
(V)

(X)

(Y)

(Z)

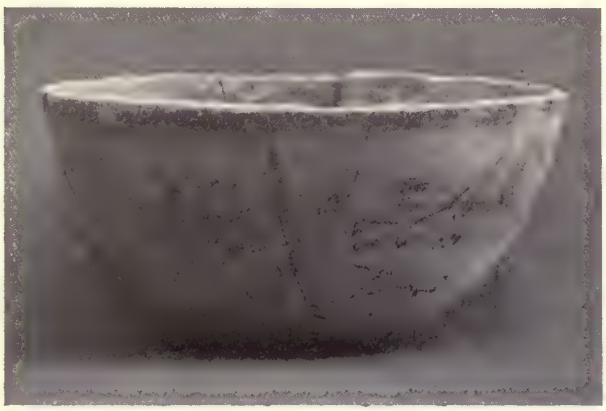
teriores rectificaciones. Esta ciencia está dando hoy sus primeros pasos y para aprender a andar se ha de dar alguna caída.



(A*)

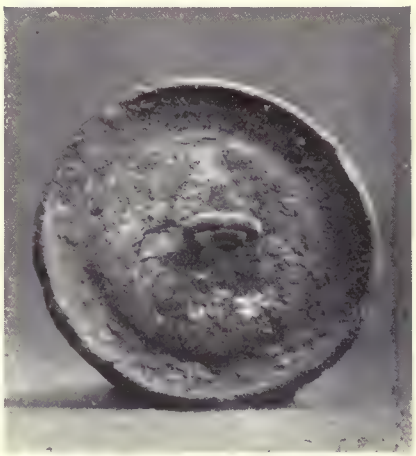
Después de todo, nuestras afirmaciones, caso de no ser acertadas, a nadie pueden perjudicar. *Errare humanum est.*

En la isla Tricuadra fué hallada una figura con su pareja (1*). Tiene 22 centímetros de altura. Es de estilo arcaico, chipriota primitivo, muy parecida a las publicadas por Edmond Pottier en la obra *Diphilos* (Pl. I. números 18 y 21). Su antigüedad, según dicho autor, no es menor de 5000 años. No es motivo para dudar de esta remota antigüedad el hecho de haberse hallado con ella objetos de épocas más recientes, ya que todo ello había sido mezclado. También se encontraron en el yacimiento, barros saguntinos y cerámica morisca. En este caso, debe atenderse más al arte de la coroplastia que a los objetos que la acompañan, de indudable procedencia más moderna. Los estudios comparativos para la clasificación de objetos, son muy acertados en los yacimientos vírgenes; no en los profanados en más de una ocasión, y en el presente caso así sucede. La pareja de la figura que nos ocupa, está representada en la figura 32 de *Ibiza Arqueológica.*



(3*)

(C*)



(D*)

También se exhumó una curiosa representación del buey Apis. Es de barro cocido y mide 14 centímetros. Fué hallada en un

(E*)

predio próximo al poblado de San Juan Bautista (P*).

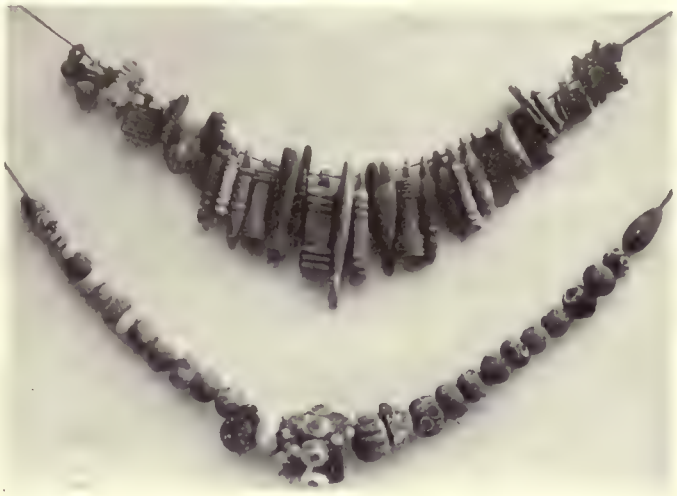
Han sido encontrados, además: un vaso fenicio, de vidrio esmaltado, de 9 centímetros de altura, que fué hallado, con otros objetos fenicios, en el pueblo citado anteriormente (R*); y una anforita de vidrio esmaltado, también fenicia, descubierta en una sepultura inmediata a *Portus Magnus*, de la isla de Ibiza. Mide 12 centímetros (S*).

* *

Tiene Ibiza un Museo arqueológico, donde se conservan importantes colecciones de la época referida y también de las épocas romana y árabe; todas ellas encontradas en la misma isla. Dicho museo fué formado

(F*)

en 1903 por la Sociedad Arqueológica Ebusitana, y cedido graciosamente al Estado en el año de 1907, a condición de que no se trasladaran a otros museos nacionales ni extranjeros los objetos donados. Era de esperar, y así lo prometió el Gobierno, que se acrecentarían las colecciones de este Museo con los muchos objetos que existen enterrados en los ricos yacimientos ebusitanos; pero no ha sido así: nada se ha hecho para mejorar el Museo hasta ahora. Sería muy patriótico, a la vez que favorecedor de la cultura, que el Gobierno de la nación se preocupara más de la importancia arqueológica que tiene Ibiza, para mejorar y acrecentar su museo, que llegaría a ser el mejor del globo en arte fenicio a costa de insignificante sacrificio pecuniario.



(G*)

Además, ¿no es una verdadera lástima que esa gran necrópolis púnica del Puig des Molins esté abandonada de la protección del Estado? ¿No sería conveniente que fuera

(H*)

(1*)

declarada Monumento nacional y preservada del despojo continuo de que se la hace objeto? Para conseguir esto solo se requiere buena voluntad, ya que la adquisición de los terrenos ocupados por la ne-

(3*)

crópolis están valuados en unas 30.000 pesetas, cantidad insignificante, en relación a lo mucho que guarda de objetos artísticos y arqueológicos, de inestimable mérito, como habrá podido observar el lector del

(8*)

(L*)

presente artículo. En el día, se están haciendo excavaciones arqueológicas en muchos yacimientos españoles, que no tienen el mérito ni la importancia del que nos ocupa. El coste de dichos trabajos es grande y los resultados escasos. Aquí, sucedería todo lo contrario. Con unas cinco mil pesetas anuales se hallarían objetos numerosos y de gran valor, si se encargasen a la Junta de Patronato del Museo Arqueológico de Ibiza, instituída expresamente, por Real decreto de 9 de septiembre de 1907 y Real orden de 27 del propio mes y año.

Pero, por el mal crónico que aqueja a España, llamado expedienteo, no se hace nada. Las gestiones de la mencionada Junta, que no son pocas, están sin resolver en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, desde que se publicaron las anotadas disposiciones ministeriales, y todo en perjuicio del Museo ebusitano y de la gran necrópolis de Ebuso.

¿Esperaremos a hacer algo a que, como sucedió en Numancia, vengan Misiones extranjeras a estudiar nuestros yacimientos?

* *

Después de escritas las anteriores líneas, el Ministerio de Instrucción Pública ha dictado una disposición (fecha 14 de Julio de 1913), resolviendo algunos asuntos que afectan al Museo de Ibiza. Se niega a su Junta de Patronato el derecho a percibir las subvenciones atrasadas (que importan 5.000 pesetas) y sólo se le conceden mil anuales, para gastos que ocasionen las excavaciones.

(LL*)

* *

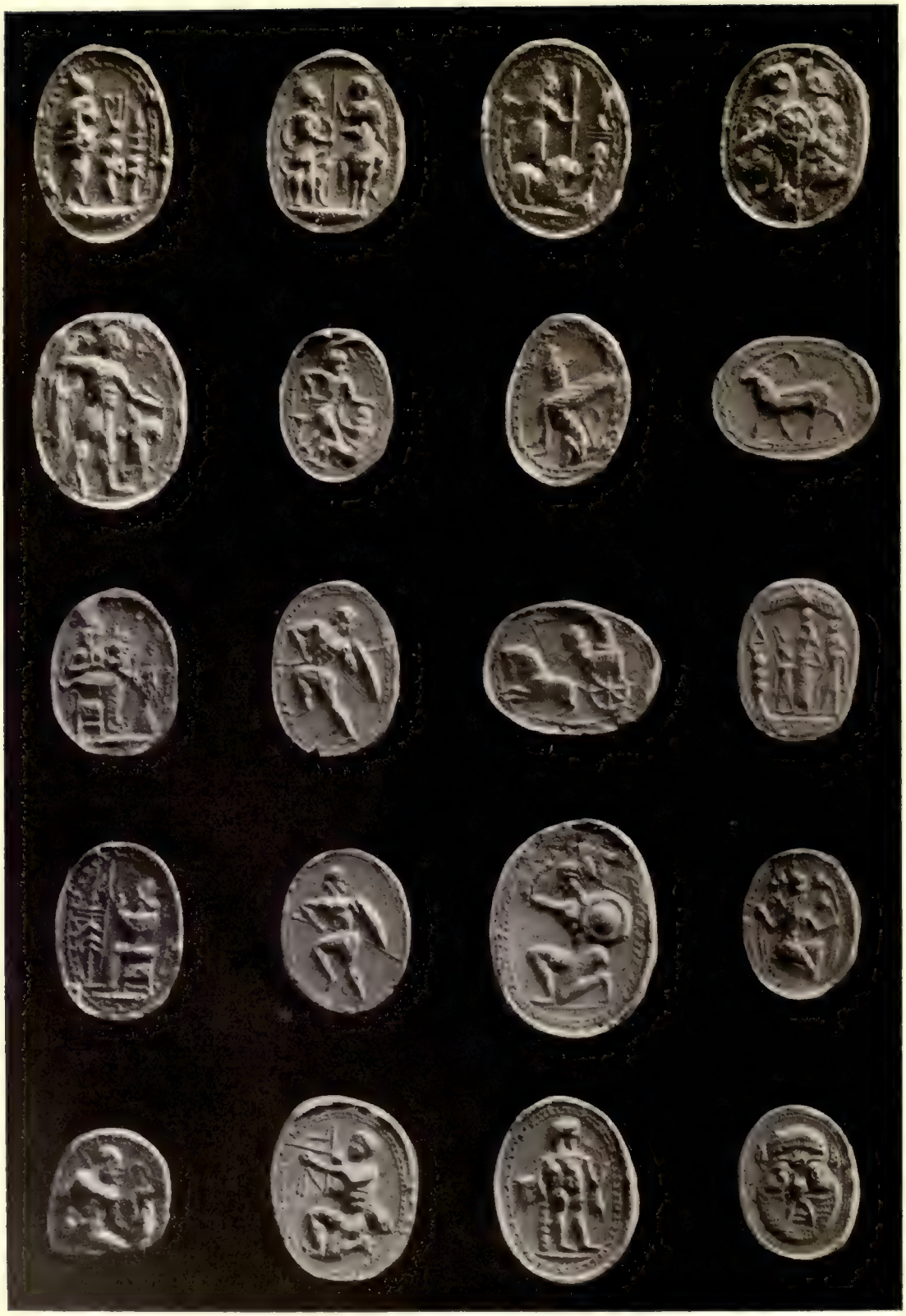
Dicho Museo arqueológico, conserva interesantes objetos, que si no son muy numerosos, tienen el mérito de ser ejemplares rarísimos, que no se encuentran más que en Ibiza.

Entre ellos, son dignos de mencionar, los siguientes:

Veinte figuras de *terracotta*, todas ellas diferentes, que proceden de la gran necrópolis del Puig des Molins.

Ochenta figuras del mismo material, halladas en el templo de Es Cuyerám.

Otras 14, que se encontraron en la isla Tricuadra (hoy llamada Plana). Son éstas ídolos rarísimos de época remota y arte chipriota, según hemos dicho anteriormente. Unas sostienen lucernas con sus manos y cabeza. Otras son ovoidales, con cabeza de ave, una abertura en la espalda, para introducir líquidos por



(M*)

ella, y un pene perforado a modo de biberón antiguo. Posible es que tuvieran este destino, así como el de velones las anteriormente descritas.

Una colección de 550 monedas imperiales, romanas, que se encontraron en una ánfora, en *Can Llatxa*.

Otra colección de monedas púnico-ebusitanas.

Collares, anforitas y ungüentarios de vidrio esmaltado, de procedencia fenicia.

Interesantes amuletos y otros objetos de vidrio y marfil, de la misma procedencia.

Casi todos los mencionados objetos están representados y debidamente estudiados en las

(N*)

obras que han publicado Román y Calvet, Román y Ferrer y el autor de estas líneas, con los títulos respectivos de *Los nombres e importancia arqueológica de las islas Pythiusas*. *Antigüedades ebusitanas* e *Ibiza arqueológica*. En las citadas obras, se han publicado otros muchos objetos, hallados en Ibiza, pero que no pertenecen al Museo de esta ciudad. La mayor parte de ellas son de las colecciones particulares, que han formado D. Juan Román y D. Antonio Vives Escudero. Este último, se propone publicar, con gran extensión, todos los objetos que forman hoy la ya importantísima arqueología ebusitana.

(Ñ*)

za en época de persecución, y después fué transformada en templo cristiano, bajo la advocación de Santa Inés, nombre que aún conserva.

También se descubrieron vasijas árabes en las bóvedas del edificio gótico del siglo XIII, en que está instalado el museo. Y en la cripta del mismo, una cantidad enor-

(O*)

me de restos humanos, procedentes de la monda de los primitivos cementerios cristianos, que hicieron en la acrópolis ebusitana los conquistadores de la isla, en el expresado siglo y en los siguientes. Juntamente con ellos, fueron halladas dos esculturas policromas, en madera, de Cristo crucificado, de arte bizantino; de una de ellas solo se conserva en buen estado la cabeza y uno de los brazos; valiosas mayólicas,

Además, consérvanse en el Museo que nos ocupa, una colección de cerámica y metales árabes, que procede de la cueva de Santa Inés, cerca de *Portus - Magnus*, término municipal de San Antonio Abad. En dicha cueva, descubierta el año de 1907, se encuentran las ruínas de una iglesia catacumbaria, de arcos en forma de herradura, que probablemente fué construída por los musulmanes que habitaron Ibi-

(P*)

(Q*)

(R*)

(S*)

(T*)

un códice gótico, incunables, pergaminos y manuscritos de los siglos XV y XVI, que son bulas, indulgencias, fundaciones y testamentos, que acompañaron a los muertos de dichas épocas. Todos estos objetos hállanse expuestos también en el museo y en sala separada de la que guarda las antigüedades griegas, fenicias y romanas.

Finalmente, se conservan también en él una numerosa colección de cráneos humanos, procedentes de las excavaciones mencionadas, para poder ser estudiados especialmente por la ciencia antropológica.

En la actualidad, se ocupa en ello el señor D. Manuel Antón, ilustre director del Museo Antropológico de Madrid.

Dichos estudios vendrán a completar los que hasta hoy se han hecho de nuestra arqueología, llenando el vacío existente y confirmando o rectificando las revelaciones a que dan lugar las modernas investigaciones arqueológicas.

Falta también, y espero que se hará pronto, un estudio comparativo de las antigüedades púnicas de Ibiza con las de Carthago, para poder determinar el objeto de las zanjas o canales de riego que con tanta profusión se encuentran en las tierras de labor de la isla que nos ocupa, de las cuales no han dado explicación alguna los eruditos que los han observado.

En la referida obra *Ibiza arqueológica,* páginas 31-33, podrá ver el lector algunas consideraciones acerca de tan curioso descubrimiento.

ARTURO PÉREZ CABRERO.

LA VIDA ARTISTICA

BARCELONA. — Fué visitada con gran interés la exposición de dibujos y pinturas al óleo organizada en el Salón Parés por don Juan Llimona. Entre los cuadros figuraban paisajes, y asuntos en los cuales el ser humano era el protagonista. Todas esas obras eran resultado de la labor realizada por el artista en un pintoresco pueblo de la costa catalana: Blanes.

Entre los lienzos que exhibió llamaron poderosamente la atención de los visitantes: *Contemplación, Al volar, Los que se quedan* y *Cataluña.*

La primera de esas telas representaba a una joven sentada en una altura, sobre unas rocas, a la vera de un haz de árboles, y ensimismada en la contemplación de la superficie del mar, tersa y brillante como un espejo. Una impresión de paz, de silencio, reinaba en este cuadro, donde cabía admirar, además, la sencillez de medios de ejecución, manifestación del grado de madurez a que llegó el talento del autor.

La melancolía de que estaba saturada esa obra, — y que es característica del pintor, — advertíase, también, en la mayoría de las restantes, ya en las que se reproducían espectáculos de la naturaleza, ya en aquellas en que intervenía de modo principal la figura humana. A la vista están las reproducciones de los cuadros: *Al volar* y *Los que se quedan,* las cuales justificarán esa impresión de honda concentración que domina en las producciones del señor Llimona, y que, sin duda, son parte principalísima, — relegando a un lado las cualidades técnicas, — de la seducción espiritual que ejercen en quien las contempla.

J. LLIMONA — LOS QUE SE QUEDAN

Buen número de paisajes y algunas marinas muy justos de color y construídos con solidez, pudo admirarse en la exposición de referencia. El artista buscó,

J. LLIMONA — AL VOLAR

no tan sólo llegar a la obtención de la tonalidad propia del momento en que hizo los estudios, sino, a mayor abundamiento, prestar a cada uno de éstos un sentimiento acorde con la hora evocada. Así ofrecía el conjunto de esta serie de obras, una diversidad expresiva merecedora de que no pasara por alto.

En cuanto a los dibujos, eran en cantidad extraordinaria. Valiéndose de la tiza, unos como estudios previos de telas expuestas, otros realizados como disciplina, venía a decirnos el autor en todos ellos su perseverancia en no desatender la forma, la gimnasia a que se ciñe en análisis parciales, para alcanzar después, en la obra definitiva, los resultados que cupo aplaudir en las pinturas que expuso. Desde este punto de vista entrañaba esa exposición del señor Llimona una enseñanza saludable, ya que manifestaba como la constancia en el estudio directo del natural es necesaria para la consecución de aquel perfeccionamiento a que todo artista aspira.

Los estudios parciales que exhibió, decían con cuanta complacencia se prepara para el dominio de lo que después ha de tomar forma en concordancia con la sensación que pretende despertar, con el recuerdo que desea sugerir de una visión recogida en un momento en que la naturaleza se nos presenta con un matiz de fuerza expresiva cautivadora.

F. VISCAÍ — BODEGÓN

En resumen: una exposición interesante, no sólo en sí, sino en relación a la labor general del artista, que fué a saturarse de la naturaleza, a convivir con ella unos meses en confidencia íntima, a impresionarse de espectáculos variados que le despertaron la emoción, que, luego, trasfundió a sus producciones.

Otro artista, el señor Viscaí, hizo también una exposición en el Salón Parés. Abunda-

M. FUXÁ — RETRATO DE MENÉNDEZ PELAYO

ban en esa exposición — en la cual figuraba la pintura que reproducimos — composiciones basadas en asuntos típicos de la región de que es hijo el autor. Esos cuadros se distinguían más que por la exigencia de la forma, por la frescura de un colorido fácil en la obtención de notas halagadoras a la mirada.

* *

Por encargo de la Universidad literaria de Barcelona, para la cual había ya hecho anteriormente el busto de don Manuel Milá y Fontanals, ha terminado el escultor don Manuel Fuxá el retrato, en mármol, del portentoso don Marcelino Menéndez y Pelayo. Por la reproducción que va en estas páginas, se comprobará cuan a conciencia cumplió el encargo el aludido artista, quien labró ese busto construyéndolo sabiamente en todos los pormenores, dentro de una factura suelta, y atento a revestirlo de nobleza, que cuadra al lugar en que ha de ser emplazado.

Contrasta con esa obra la lindísima cabecita de niña intitulada *Genoveva*. La modeló cariñosamente el autor, quien acertó a dotarla de encantadora vida infantil, que rebosa en la sonrisa y en la mirada. Concebida con arreglo a gran sencillez, que no impide delicadezas amorosas en el modelado, tiene esa cabecita no sé qué de atractivo señoril que reclama enseguida la mirada y la obliga a posarse durante largo rato en el mármol, de ejecución impecable. Constituye, sencillamente, una obra maestra que tiene la frescura de una obra juvenil, y la ciencia que solo los años proporcionan.

GRACOVIA. — Si me exigieran resumir en tres grandes nombres la historia del Arte polonés moderno, los citaría sin titubear: J. Matejko, Estanislao Wyspianski,

M. FUXÁ — GENOVEVA

STEFAN FILIPKIEWICZ — PAISAJE

José Mehoffer. Pero añadiría, luego, que no se destacan de un fondo gríseo, sino de las más brillante y ufana cohorte de émulos, compañeros o contradictores. La escuela polonesa moderna es, en suma, una de las más ricas y de las más variadas que existen.

Matejko es el exhuberante cronista de los días de gloria de la patria; Wyspianski posee, con todas esas cualidades decorativas de que todo polonés parece estar dotado, un sentimiento enfermizo y nervioso; Mehoffer, el único que aún vive, y a Dios gracias todavía joven y rebosante de salud, de vigor y de proyectos, es el espíritu y el valor, la confianza a pesar de todo, y su mirada la tiene puesta en el porvenir, y su fe en el trabajo... Es uno de los más grandes decoradores contemporáneos; por lo menos aquel en quien la facilidad de concepción y ejecución decorativas seméjanse más a una fuerza innata. Ha decorado al fresco o con vidrierías las principales iglesias de su país. Y ha cultivado la gran pintura alegórica y simbólica, y el paisaje y el retrato, el grabado al aguafuerte y la litografía, y ha dibujado billetes de lotería, — que son obras maestras, — y *ex-libris* y ornamentación tipográfica.

El centro de la vida artística polonesa en Gracovia es la sociedad *Sztuka*. De ella es fuerza hablar cuando de arte polonés moderno se trata. Desempeña un papel análogo al que en el arte tcheque ejerce la sociedad *Manes*. Cuenta con admirables paisajistas: con Estefano Filipkiewicz, el pintor del invierno asoleado y de los días otoñales y lodosos; y con Fernando Ruszczye, que reproduce tan bien la gracia y grandiosidad melancólicas de los viejos hidalgos en parques abandonados. Hay, además, elegantes retratistas como Teodoro Axentowicz, cuyos pasteles tienen un carácter mundano en el cual al acento eslavo se añade no sé qué de acento inglés; o burgueses como Wojciech Weis, que pinta interiores, — especialmente escenas de

familia enrededor de la mesa y bajo la lámpara — sobrios y enérgicos. Ya habrá ocasión de hablar de ellos. En cuanto a tendencias estéticas, existe la misma variedad. Se encuentran todos los grados del modernismo El pintor de caballos y paisista Chelmonski, por más que haga galas de comulgar en una estética anticuada, su obra no merece este calificativo. Y desde el acuarelista Falat, a quien no sabría que rival oponer, respecto a habilidad de ejecución y conciencia artística, al muy moderno Eugenio Zak, casi un parisién, creo que no sería difícil dar con todos los matices de la escala de los gustos y las modas del arte de un siglo. El grupo de artistas de Lemberg nos presentará un Sichulski y Wladislaw Jarocki y Federico Pautsch, las manifestaciones mejor caracterizadas de la pintura de tipos y asuntos campesinos tales como corresponden a la región de las montañas eslavas. Su ejemplo, bien meditado y bien asimilado, sería útil, por ejemplo, no sólo a la joven escuela rumana, sino en todos los países donde subsiste aún una intensa vida popular.

FRYDERYK PANTSCH — MENDIGOS

WLADYSLAU JAROCHI — EN LA IGLESIA

Todas las artes aplicadas encuentran en Gracovia terreno propicio. La arquitectura moderna, por el contrario, no sabría desenvolverse sino en detrimento de un aspecto histórico de la ciudad, que es fuerza conservar por encima de todo. Los pintores saben, por lo demás, inspirarse bien. Los pasteles del difunto Estanislao Wyspiansky, como las acuarelas de Falat, como las notas del ya fallecido Stanislawski nos han dado, más de una vez, representaciones de antiguos rincones de Gracovia que serían bastantes a convertirlos en históricos para siempre, sin contar con los otros gloriosos recuerdos que son irrecusables testimonios de los grandes días de la patria.

JANKO CADRA.

UN NUEVO RETRATO DE GÓNGORA, PINTADO POR VELAZQUEZ

CADA vez que visito nuestro gran Museo del Prado, me detengo delante de aquel rostro largo y abultado, de ojos pequeños y penetrantes y de boca plegada con maliciosa rigidez que caracterizan el genio adusto y satírico del revolucionario vate cordobés, colocado, a modo de portero, a la derecha de la puerta que da entrada a la maravillosa sala de Isabel II.

Este retrato, desde hace muchos años, ha sido catalogado como de Velázquez; pero, al contemplarlo, siempre dudé que fuese de este pintor insigne y lo he creído más bien de Zurbarán, con quién, a mi modo de ver, tiene más estrecho parentesco artístico.

Pues, aunque las obras de Velázquez, en su primera época, pueden confundirse a simple vista con las del pintor extremeño, sin embargo, tanto en unas como en otras existen rasgos característicos para distinguirlas con claridad. Zurbarán se diferencia de Velázquez en que es más enérgico en la línea y modela con más fuerza de claro-oscuro, y su color es más seco y sombrío, como se observa en la parte izquierda del rostro del poeta, en la frente y, muy especialmente, en la oreja; que parece copiada, más que del natural, de un policromado busto escultórico (A).

Quizás los que dieron a este retrato la paternidad de Velázquez, como D. Pedro de Madrazo, Cruzada Villaamil y otros, les sirvió de fundamento lo que dice Pacheco en su «Arte de la Pintura», refiriéndose a su yerno:

«Deseoso pues de ver el Escorial partió de Sevilla a Madrid por el mes de Abril del año 1622. Fué muy agasajado de los dos hermanos D. Luis y D. Melchor de Alcázar y en particular de D. Juan Fonseca sumiller de cortina de S. M. (aficionado a su pintura). Hizo a instancia mía un retrato de D. Luis Góngora que fué muy celebrado en Madrid.»

Pero no está averiguado, y no puede afirmarse, que este retrato, a que se refiere Pacheco, sea el que está en el Museo. Algunos críticos de arte lo han puesto en duda, y esto, rodeado hasta ahora de tinieblas, creo llegado el momento de poderlo aclarar con el descubrimiento de otra nueva efigie del poeta, la cual, desde luego, nos ilustrará para hacer la verdadera catalogación del lienzo.

En el archivo del Museo no existe dato alguno que pueda dar luz en el asunto, según me ha comunicado su digno Director D José Villegas. Ni siquiera consta la procedencia del mencionado retrato, dato siempre muy útil para averiguar la filiación de una pintura dudosa.

En mi deseo de recoger noticias y antecedentes que pudieran orientarme, hube de dirigirme, también, al diligente Subdirector del referido establecimiento D. Salvador Viniegra, autor del «Catálogo ilustrado de la Exposición de las obras de Zurbarán» (Madrid, 1905) y dicho señor, en galante misiva, me dice lo siguiente:

«Ningún dato puedo enviarle respecto al retrato de Góngora, pues, por desgracia, no tenemos archivo artístico en el Museo, y los inventarios son nuestra desesperación, porque no traen noticias sobre las obras sin autor, título y dimensiones en bastantes casos equivocados.

»Sobre el retrato puedo decirle que, como original de Velázquez, se tuvo siempre, y hasta D. Pedro Madrazo dice que sea ese el que pintó el año 1622.

»Cuando se celebró el Centenario de Velázquez, la Comisión nombrada al efecto puso ya en la tablilla y Catálogo *atribuído* a Velázquez.

»Más tarde, cuando llevado yo de mi entusiasmo por Zurbarán, en el cual comencé a estudiar en el Museo de Cádiz, pensé en hacer una Exposición de sus obras en este Museo del Prado, animado a ello por el gran resultado que obtuve en la que inicié y

realicé del Greco, me dediqué a un estudio serio y profundo de Zurbarán en libros, archivos, papelotes, etc., ya que sus obras, en su técnica, me eran *familiares*.

»Entonces supe que Zurbarán había pintado también un retrato de Góngora, cuyo paradero *se ignoraba*. Me pasó por la imaginación una sospecha..., y me puse a estudiar dicho retrato a Velázquez atribuído. Ilusionado tal vez por mis entusiasmos por Zurbarán, adquirí el convencimiento de que de Zurbarán era y no de Velázquez.

»Sin embargo, yo siempre temeroso de mis juicios, exploré el parecer de algunos, y en la biografía que de Zurbarán hice, a la cabeza del Catálogo de la Exposición de sus obras en 1905, digo que por algunos se cree que el retrato de Góngora, tenido por de Velázquez, sea de manos de Zurbarán.

»Después he continuado pensando lo mismo, y en el Catálogo actual del Museo, aunque figura como atribuído a Velázquez, tiene la interrogación *Zurbarán?* En esta interrogación no he tenido yo arte ni parte, y con agradabilísima sorpresa la vi intercalada.

»Hoy el cuadro tiene en el Catálogo moderno el número 1223 (1085 del antiguo), y siento muy de veras no poder agregar ningún dato más.»

Como se ve, la carta del señor Viniegra no puede ser más interesante, corrobora mi opinión y resulta, además, de sus investigaciones y estudios, que *Zurbarán había pintado un retrato de Góngora cuyo paradero se ignoraba,* y que yo creo también sea éste, como veremos más adelante.

Esta noticia es de suma importancia, y es lástima que el señor Viniegra en la actualidad no recuerde el documento donde la leyó; pero, así y todo, es un dato muy significativo. Además, en la obra intitulada «Velázquez», de Walther Geusel (edición alemana), se dice con referencia a este cuadro: «Está atestiguado que Velázquez ha pintado el retrato del poeta D. Luis de Góngora, por encargo de su suegro Francisco Pacheco, pero no se ha comprobado que este cuadro sea idéntico con el que ahora se conserva en el Museo del Prado.»

Y según Justi: «no está intacto y tiene poca factura de su modo de pintar de entonces »

Por otra parte, el notable crítico español señor Beruete, en su obra «Velázquez» (edición francesa), dice del mencionado lienzo lo siguiente:

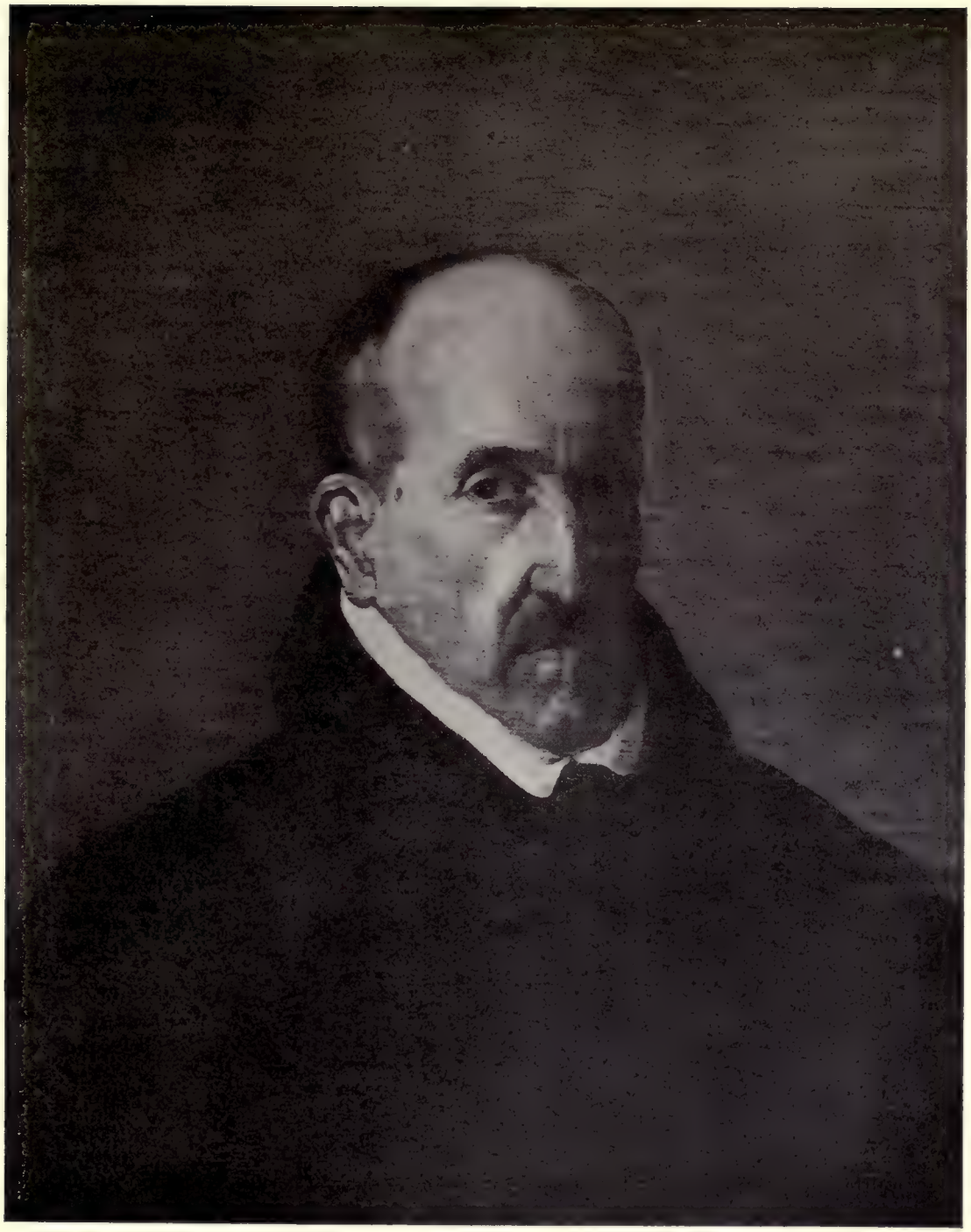
«Su suegro le encargó hacer el retrato del gran poeta Luis de Góngora, pero no puede admitirse que este retrato sea el que pasa por tal en el Museo del Prado (número 1085), no se reconoce en él ninguna de las cualidades particulares de las obras del maestro, antes se tomaría por un Zurbarán.»

La autorizadísima opinión del señor Beruete, que con tanto acierto estudió las obras del famoso autor de «Las Meninas», es, por último, decisiva para creer que este retrato no sea del pintor sevillano y sí del extremeño.

De la efigie de Góngora se han hecho numerosas copias, antiguas y modernas (1). El grabado y la litografía también popularizaron su retrato. Véanse el que existe en la Real Calcografía que revisó e ilustró con sus notas el poeta Quintana, y los que se conservan en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional, catalogados con el número 786, debidos a los grabadores T. de Courbes, Salvador Carmona, Blas Ametller y a algún otro artista anónimo.

El ilustrado Director de la revista «La España Moderna», D. José Lázaro, guarda en su notable colección de cuadros un retrato de Góngora, muy semejante al del Museo del Prado; viene a ser próximamente de igual tamaño; pero mucho mejor pintado y de dibujo más correcto. No tiene las durezas de aquél en las medias tintas, su modelado es más suave y en la parte privada de luz se observan bellas trasparencias de color, las cuales no se ven en el atribuído a Velázquez.

(1) En Córdoba conocemos dos: una propiedad del señor Conde de Torres Cabrera y otra que poseen los herederos del señor Núñez de Prado. También en la Academia de San Fernando vimos no hace mucho tiempo otra copia, que había sido llevada para que la apreciara esta Corporación; pero todas ellas carecen de valor artístico.



VELÁZQUEZ (A) RETRATO DEL POETA GÓNGORA. *Museo del Prado*

Comparando ambos retratos, parece el del Museo una copia o repetición del que posee el señor Lázaro. La diferencia, si bien puede apreciarse aún en las reproducciones fotográficas, se nota mucho más en los originales. Este hermoso lienzo desvirtúa, asimismo, la paternidad que ha venido dándose durante muchísimos años, al que guarda nuestro Museo, poniendo más de relieve su actual y dudosa catalogación, y ha despertado su

estudio grandísimo interés entre los críticos y aficionados, creyéndose, por algunos, que quizás sea debido al prodigioso pincel del pintor de Felipe IV (B).

El distinguido publicista y nuevo académico de la de Bellas Artes de San Fernando, D. Elías Tormo, en su artículo intitulado «La colección Lázaro. Nuevas adquisiciones», publicado en *La Epoca* el 27 de Marzo próximo pasado, dice, refiriéndose a este cuadro:

«Hablando de Velázquez, sólo por señalar época he aquí que aparece su arte magistral aunque muy de primera época madrileña, cual espléndido original de la copia (evidente) retrato del Museo del Prado del poeta don Luis de Góngora y Argote, que acaba de adquirir en estos días el señor Lázaro. Ahora es cuando se ven justificadas las reservas del gran crítico Beruete, ante el lienzo del Museo, como en caso algo parecido, ante el Velázquez, de Fraga, del Dulwich College.»

Otro retrato desconocido como el anterior del mismo vate conservaban hasta hace poco en Córdoba los herederos del Cronista de aquella capital D. Francisco de Borja Pavón; es de medio cuerpo tamaño natural, la figura está colocada de medio perfil sobre el lado izquierdo (mide 0'77 × 0'52) está vestido de racionero y en la mano izquierda sostiene el bonete. Guarda la misma posición que el del Museo del Prado, diferenciándose de éste, a más del tamaño, en que la cabeza es más pequeña y alargada, y carece del cuello ancho de la muceta, capa o manteo como ostenta aquél y se ven las mangas interiores en blanco.

Está forrado, y, por desgracia, tiene bastantes repintes, sobre todo en el fondo y, muy especialmente, en el dedo pulgar que aparece todo repintado de nuevo, como también el bonete que sostiene apoyado sobre el plano de una mesa, habiéndose salvado de milagro el rostro, si bien por algunas partes fué barrido el color cuando le hicieron tan funesta restauración.

Este lienzo, que desde mi niñez llamábame la atención cuando iba al despacho del Cronista cordobés, donde existía colgado en sitio preferente, estaba atribuído al pintor cordobés Antonio del Castillo y Saavedra, según le oí decir muchas veces a su ilustrado poseedor, el cual lo manifiesta así en un estudio crítico que sobre Góngora publicó en el «Boletín del Obispado de Córdoba», fe-

VELÁZQUEZ (B) RETRATO DEL POETA GÓNGORA. *(Colección de D. José Lázaro)*

cha 30 de Abril de 1882, al hablar de las semblanzas literarias que hicieron del poeta los señores D. Luis Fernández Guerra y D. Cateyano Rossell (c).

«Poseemos — dice — un retrato del poeta con trazas y tradición de original que mejor que del Greco, con quién tuvo don Luis amistad estrecha y a quién lo atribuía el bibliófilo Gallardo, suponemos sea obra de su coetáneo el cordobés Antonio del Castillo Saavedra Procedente de una casa nobiliaria donde se guardaban, además, papeles de la de Góngora y Corral, su deudo y amigo íntimo, ha pasado en este siglo por la posesión sucesiva de los señores Pereira y Marín, y compite en semejanza y originalidad con otro que conservaba en merecida estimación nuestro amigo el ilustrado Marqués de Cabriñana, D. Ignacio Argote y Salgado, pariente del poeta, y como los sujetos anteriormente nombrados, apasionado de su renombre y producciones.»

VELÁZQUEZ (C) RETRATO DEL POETA GÓNGORA

Tal como lo poseían los herederos del señor Pavón, en Córdoba

La atribución de este retrato a Castillo no iba a primera vista mal encaminada, si se tiene en cuenta que este pintor fué discípulo de Zurbarán, y que en sus obras se ven algunas de las propiedades características que heredó de su maestro, y que en este lienzo se ofrecen muy bien determinadas.

Por otra parte, como Ceán Bermúdez asegura que Castillo nació en el año 1603, siguiendo el testimonio de esta autoridad, pudo haberlo hecho cuando el pintor tenía de 20 a 22 años, cosa muy factible si, además, se tiene en cuenta que era también paisano del poeta y el artista de más renombre que residía en Córdoba por aquella época.

Pero, sin menoscabar en lo más minimo la benemérita labor de Ceán Bermúdez, por quién siempre he sentido verdadera admiración como crítico ilustre y como catalogador el más completo de nuestra antigua riqueza nacional, he de manifestar, sin embargo, que en muchas ocasiones, como en la presente, da como verídicos hechos que no comprueba, y que luego han resultado completamente falsos.

Y es que entonces la crítica era menos escrupulosa que ahora y nuestros más ilustres historiógrafos no hacían las investigaciones necesarias y tan a conciencia como hoy se exigen al hablar de cualquier asunto, por poca importancia que tenga.

De muchos ejemplos podríamos hablar, pero nos concretaremos a citar solo uno de reciente actualidad, como es el referente a la

partida de bautismo del célebre pintor del siglo XVII, Valdés Leal, descubierta por mí no hace mucho tiempo y publicada en MVSEVM, de cuyo artista aseguraban Ceán Bermúdez y otros biógrafos que era cordobés y nacido en 1630, cuando, en realidad, es sevillano y vió la luz en 1622, nada menos que ocho años antes.

Tampoco es cierto, como también dicen Ceán y otros críticos, que Antonio del Castillo naciera en 1603, sino el 16 de Julio de 1616, según reza en su partida de bautismo que he descubierto asimismo en la parroquia del Sagrario de la ciudad de los Abderramanes. (Libro 7.° de Bautismos, folio 105) (2). Es decir, *trece años* después de lo que afirma Ceán, y por tanto, hay que descartar que lo pintara Antonio del Castillo, puesto que éste tenía *once años* a la muerte de Góngora, acaecida en Córdoba el 21 de Mayo de 1627.

Tampoco puede admitirse la opinión del célebre bibliófilo Gallardo, de que lo pintase el Greco; pues carece en absoluto del estilo personalísimo de este artista genial.

Si nos fijamos en su dibujo, color y técnica, es superior al de Madrid, aunque el de Córdoba esté peor conservado y con las mutilaciones de una censurable restauración como ya hemos dicho, unido a una densa capa de barniz obscuro que apaga las coloraciones primitivas y ha impedido hacer una buena reproducción fotográfica. Pero, a pesar de todas estas circunstancias desfavorables para la mejor impresión de la obra, ésta ofrece un noble aspecto, y se adivina, a través del velo espeso que la envuelve, el temperamento de un gran artista joven que más tarde alcanzó el primer lugar entre los pintores de su época.

(2) Antonio — En Cor.ª a diez días de Julio de mil y seiscientos y diez y seis años yó Diego Vallejo de Cárdenas cura en el Sagrario de la Cathedral de Cor.ª baptize a Antonio hijo de Agustin deel Castillo y Ana de Guerra su mujer fué su padrino Al.° rodriguez de Sant Martin al qual sele advirtio la Cognocion Spiritual q. contrajo con los dichos su ahijado y sus padres y en fé deello lo firme
Dr. Vallejo de Cárdenas
(Rubricado)

Recientemente ha sido adquirido por don Antonio de Gandarillas, vecino de Madrid, el cual lo ha limpiado, y al hacer desaparecer el barniz y bastantes repintes del fondo y la cabeza, han sido descubiertas muchas bellezas de color, si bien éste por desgracia aparece barrido por algunas partes, según se ve claramente en el labio inferior y en la nariz, apreciándose todavía torpes retoques en la parte izquierda y sombreada del rostro.

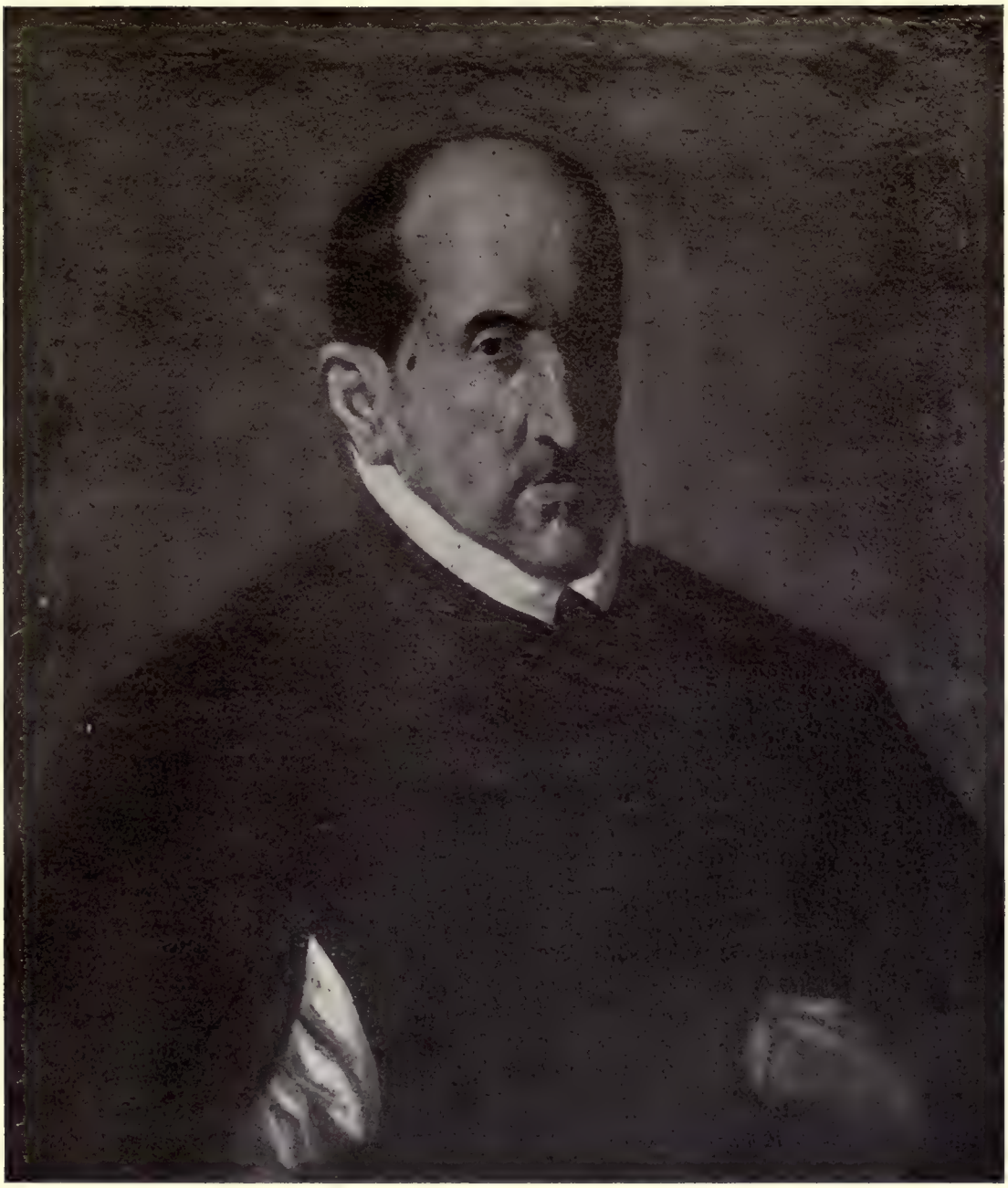
Pero el señor Gandarillas, sin duda para quitar el mal efecto que producía la mano repintada del poeta y que sostenía el bonete, ha tenido la diabólica idea de mutilar este hermoso retrato, haciéndola desaparecer; cortando el lienzo por la parte inferior y quedando reducida la figura de medio cuerpo al tamaño de busto.

Mide hoy 62 centímetros de alto por 53 de ancho.

Deplorando la irreparable mutilación que ha sufrido esta desgraciada obra de arte, no obstante ha ganado por otra parte con su limpieza, pues ahora permite ver más claramente su verdadera filiación artística (D).

A poco que se observen los primitivos trozos de pintura, de ricos y delicados matices, que aún se conservan salvados por milagro, como el fondo velazquino, trasparente y aéreo que rodea la cabeza robustamente modelada con arrepentimientos para hacer la línea de la silueta más correcta y segura, la carnosidad de la oreja y de la cara, la viva expresión de la mirada, el blanco marfileño del cuello y de las mangas, el porte noble y elegante de la figura y la difícil sencillez de la túnica con que está ejecutado este retrato, se verá claramente que es superior al del Museo del Prado, y que ha sido pintado con anterioridad por distinta mano, por aquella mano privilegiada que no podrá confundirse jamás con ninguna otra, y que, más tarde, para gloria del arte y de España, pintaba los lienzos maravillosos que guarda la portentosa sala de Isabel II, en nuestro Museo nacional.

Las diferencias de tamaño, técnica y otros detalles característicos que ya hemos apuntado al compararlo con aquél y, además, la pro-



VELÁZQUEZ (D) RETRATO DEL POETA GÓNGORA. *Tal como lo posee D. Antonio de Gandarillas, en Madrid*

cedencia del mismo, hácenme creer, con fundamento, que se trata del auténtico retrato de Góngora hecho por Velázquez cuando por primera vez vino a Madrid en el año de 1622, y que debió ser conservado en gran estima por el poeta cordobés durante su vida, pasando con el tiempo a una casa nobiliaria de Córdoba, *donde se guardaban papeles de Góngora y Corral*, su *deudo y amigo íntimo*, según el testimonio autorizado del erudito cronista de Córdoba señor Pavón, a quien vino a parar, después de la posesión sucesiva de los señores Pereira y Marín, racionero también este último de aquella Santa iglesia Catedral. Afortunadamente, la reproducción fotográfica de este retrato que

por encargo mío hizo el señor Lacoste, en Córdoba, — cuando aún estaba en poder de los herederos del señor Pavón, — aunque no sea muy buena por las condiciones antifotogénicas en que se hizo, hoy tiene verdadero interés por la reciente mutilación que ha sufrido este lienzo, y porque, al dar idea exacta de su primitivo tamaño, sirve también para comprobar su verdadera autenticidad.

Pues a parte de todas las cualidades pictóricas que en él concurren, tan peculiarísimas de Velázquez en su primera época, el cual contaría unos 23 años cuando lo pintó por encargo expreso de su suegro, es lógico creer que al retratar a un célebre personaje como Góngora, — trabajo que le sirvió para darse a conocer en la Corte como pintor, — no se limitara a pintar simplemente una cabeza, sino que haría una obra de más empeño, como este retrato hasta hoy completamente desconocido.

Y mi creencia también se ve confirmada por el distinguido crítico de arte D. Jacinto Octavio Picón, cuando dice en su libro «Vida y obras de D. Diego Velázquez», página 40.

«Que retrató a Góngora es seguro, pues Pacheco lo atestigua. No está tan fuera de duda que este retrato sea el que se conserva en el Museo del Prado con el número 1085. El poeta, residente entonces en Madrid, tenía sesenta años; hay imágenes suyas semejantes a ésta y Velázquez tenía encargo de retratarle, circunstancias propicias a que admitamos su autenticidad. En cambio, *dada la importancia del personaje* y *el interés demostrado* por el suegro, no es creible que el yerno se limitara a *pintar una sola cabeza:* lo natural era que, por respeto a la personalidad de uno y al cariño de otro, *hiciese la obra de mayor empeño,* donde el autor de *Polifemo* y las *Soledades,* tan admirado en su tiempo, estuviera de cuerpo entero, o a lo *menos en media figura;* un retrato por ejemplo parecido al que más tarde hizo del escultor Martínez Montañez y por muchos años se ha supuesto de Alonso Cano.

»Finalmente, la pintura de esta cabeza de Góngora, es más seca, dura y cansada, que muchas de las que hizo antes de venir a Madrid el soberano artista a quien se atribuye.»

No puede ser más atinada y elocuente la crítica del señor Picón, para llegar al pleno convencimiento, por si hubiese duda, de que el retrato del vate cordobés a que se refiere Pacheco, no es el que existe en el Museo y mucho más si se compara con el adquirido por el señor Gandarillas.

Este lienzo, pues, procedente de Córdoba, que poseían los herederos del señor Pavón, y que, al cabo de tanto tiempo, ha vuelto a Madrid, donde lo pintó — con todo el cariño y entusiasmos juveniles — aquel gran artista andaluz que por vez primera vino a la Corte a probar fortuna con su arte; a pesar de las transformaciones deplorables que ha sufrido, constituye el mayor testimonio para demostrar la verdadera autenticidad del retrato de Góngora, deduciéndose de su estudio lo siguiente:

El mencionado retrato del Museo del Prado podrá, desde luego, catalogarse como de Zurbarán, no sólo por las muchas afinidades que tiene con el estilo de este pintor, sino, además, por creerlo así la mayoría de la crítica moderna, según hemos visto, y también por la noticia hallada por el señor Viniegra, de que el gran artista extremeño *pintó un retrato de Góngora cuyo paradero se ignoraba.* Y es muy probable fuese una copia hecha por Zurbarán del que guarda el ilustrado coleccionista señor Lázaro.

Porque esta efigie ya hemos dicho que está pintada de distinto modo y de mejor colorido que la del Museo; y quien sabe si pudiera ser una repetición, más reducida, hecha por el propio Velázquez del primitivo y verdadero retrato que he dado a conocer, pero pintada con posterioridad, cuando ya se había perfeccionado más en su arte y por encargo de algún amigo o admirador del célebre poeta.

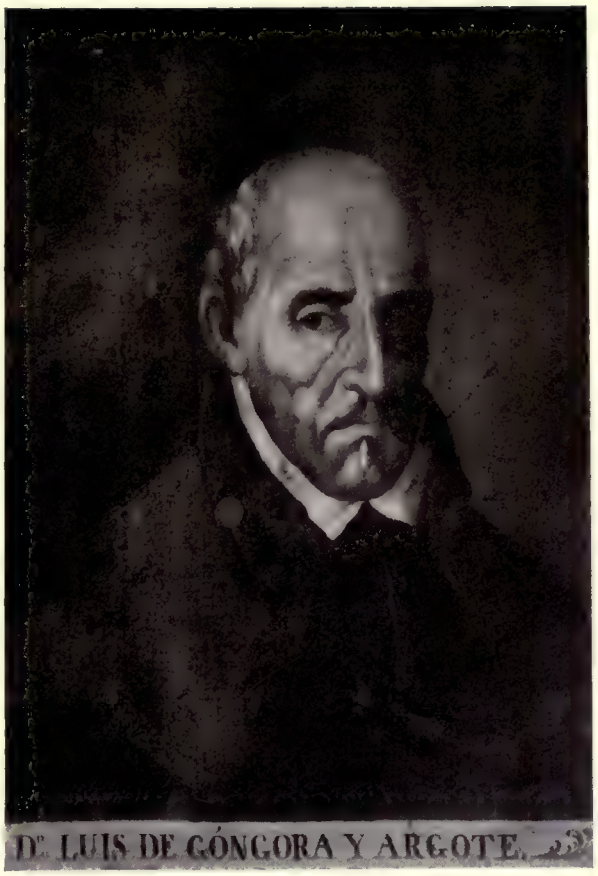
Respecto al otro retrato de Góngora que poseía el difunto Marqués de Cabriñana, D. Ignacio de Argote, y que menciona el Cronista de Córdoba señor Pavón, después de hacer muchas pesquisas para averiguar

su paradero, al fin diéronme resultado favorable; pues lo hallé en poder de una antigua servidora del citado procer, llamada D.ª Olegaria Polo Castellano, domiciliada en Montilla (E).

Este retrato mide 0'72 centímetros de alto por 0'52 de ancho, y aunque carece en absoluto de mérito artístico, tiene, no obstante, un gran interés desde el punto de vista iconográfico.

Ofrece la particularidad de estar firmado con letra diminuta en lo blanco del cuello, donde se lee *Argote f^e* y, sin duda, fué copiado del natural por algún pariente del poeta, que aparece viejo y demacrado, con la mirada triste y con el cabello plateado y sin ostentar en la parte superior de la mejilla derecha, junto al pómulo, la berruga o lunar, detalle muy característico que se ve en la efigie pintada por Velázquez y en las copias que después se hicieron de la misma.

La estampa que hizo Manuel Salvador Carmona, existente en la Biblioteca Nacional, está copiada de ese retrato que en tanta estima guardaba don Ignacio de Argote, descendiente del poeta.



VELÁZQUEZ (E) RETRATO DEL POETA GÓNGORA
(Procedente de la Colección del Marqués de Cabriñana)

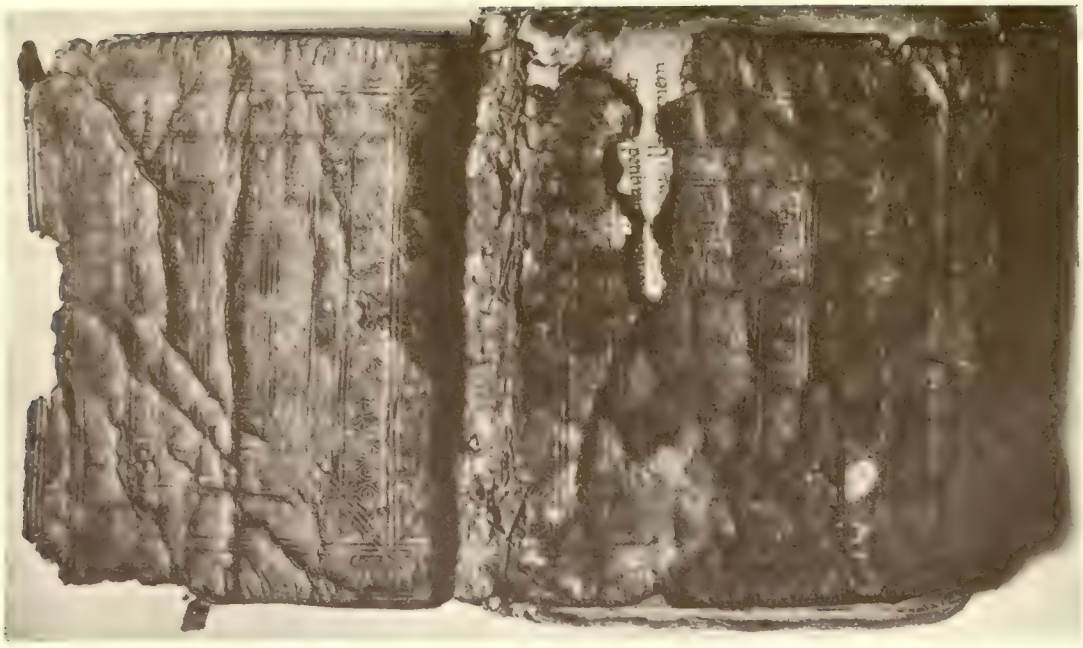
Este lienzo parece pintado cuando el insigne vate, a consecuencia de la grave enfermedad que sufrió en Zaragoza acompañando a Felipe IV, se retiró, perdida la memoria y herido de muerte, a Córdoba, su patria, donde terminó los últimos días de su vida aquel ingenio que causó una gran revolución en nuestra literatura nacional, y a quien la posteridad le dió el honroso dictado del Príncipe de los poetas líricos de España.

Por último, no se sabe si el Greco, gran amigo de Góngora, le hizo a éste un retrato. El crítico portugués Ricardo Jorge, parece indicarlo. Sólo se conoce el soneto que el poeta escribió al sepulcro del genial artista cretense.

Pero sí consta que fué retratado por un artista belga, pues él mismo lo dice en otro soneto dedicado al pintor y que empieza así:

«Hurtas mi vulto y cuanto más le debe
A tu pincel, dos veces peregrino,
De espíritu vivaz el breve lino
En los colores que sediento bebe»...

ENRIQUE ROMERO DE TORRES.



MUSEO EPISCOPAL DE VICH

(A) ENCUADERNACIÓN DEL AÑO 1250

ENCUADERNACIONES DE VICH

ENTRE el Museo y la Biblioteca episcopal de Vich fuera dable formar una interesantísima serie de encuadernaciones que constituirían una bella monografía, en la cual encontraríamos representación de los principales sistemas utilizados para guardar y encuadernar los textos escritos o impresos. En la notable colección de pinturas allí conservada, se daría con santos y santas llevando, como distintivo, el volumen no siempre caracterizador del escriba eclesiástico, cabiendo deducir, por esas representaciones, las formas más usuales de los libros en los siglos anteriores al mil quinientos, y la manera como gustaba que un texto estimado se presentara bien acondicionado dentro de unas cubiertas de piel de brillantes colores, o fuese resguardado en una bolsa hecha de rico tejido, que las damas elegantes, de los siglos XIV y XV, no desdeñaban llevar como un motivo más de fausto y riqueza.

Con la reproducción y noticia de los libros representados en nuestras tablas pódría hacerse un estudio, que las citas de documentos y las partidas de los inventarios completarían elocuentemente; pero no pretendemos realizarlo en este artículo, destinado a hablar de varios ejemplares de encuadernaciones, aún por fortuna existentes, y a llamar la atención acerca de unos cuantos modelos anteriores al siglo XVI.

El Museo Episcopal de Vich adquirió, hace pocos meses, dos tapas de libros que merecen lugar preferente en el estudio de antiguas encuadernaciones. Pertenecieron a manuales de los que escribían los rectores de las parroquias, al actuar en calidad de notarios. Una de ellas (A) tiene el tamaño en cuarto corriente, siendo de piel de becerro montada en hojas de papel, dadas con engrudo, y formando un cartonaje que, en la parte que servía de guarda, cabía utilizar aún para apuntaciones y notas. Y, en realidad, sirvió así, siendo la letra por entero igual a la del

libro, donde se leen las fechas de 1250 a 1263.

Resulta, pues, una cubierta de mediados del siglo XIII, presentando las dos caras del cuaderno y, además, un pedazo que permitía retener el libro y cerrarlo por el lado del corte de las hojas. En conjunto mide 19×355 milímetros. La piel de becerro se dejó de su color natural, pero se quiso adornarla con cinceladuras que en la superficie de las tapas formaron a manera de dos plafones que enriquecieron con franjas estampadas, empleándose en una parte sendos hierros grabados, en los cuales aparece una suerte de león pasante y unas cintas que, al unirse, forman a modo de cadena de ancha malla o una combinación en doble crestería, habiendo, además, un nuevo hierro en forma de botón o núcleo circular. En la otra tapa vemos esos dos motivos últimos, pero no el del león, y en el labio de cierre un motivo formando una a manera de escama de carácter ornamental. Varios botones diminutos, que fueron dorados, completan el efecto ornamental de este cuero, que, procediendo de la época a que corresponde — queda dicho que data de mediados del siglo XIII — ha de reconocerse que es un hermoso y rarísimo ejemplar, y, por lo tanto, de interés para una colección de encuadernaciones. Posee el propio Museo otra encuadernación (B), compañera de la anterior por su procedencia. Sirvió para un manual de 1280 a 1297, estando hecha de cordobán finamente labrado y fileteado, presentando en cada tapa una orla de carácter arábigo, formando un entrelazo de cintas que se cruzan y enhebran entre anillas de formas alargadas. La forma del volumen es de medio folio plegado por el largo, resultando de 250×135 milímetros, siendo de advertir que las fechas indicadas están escritas en el cartonaje interior de las guardas, lo que sirve para señalar esta encuadernación como del año 1280.

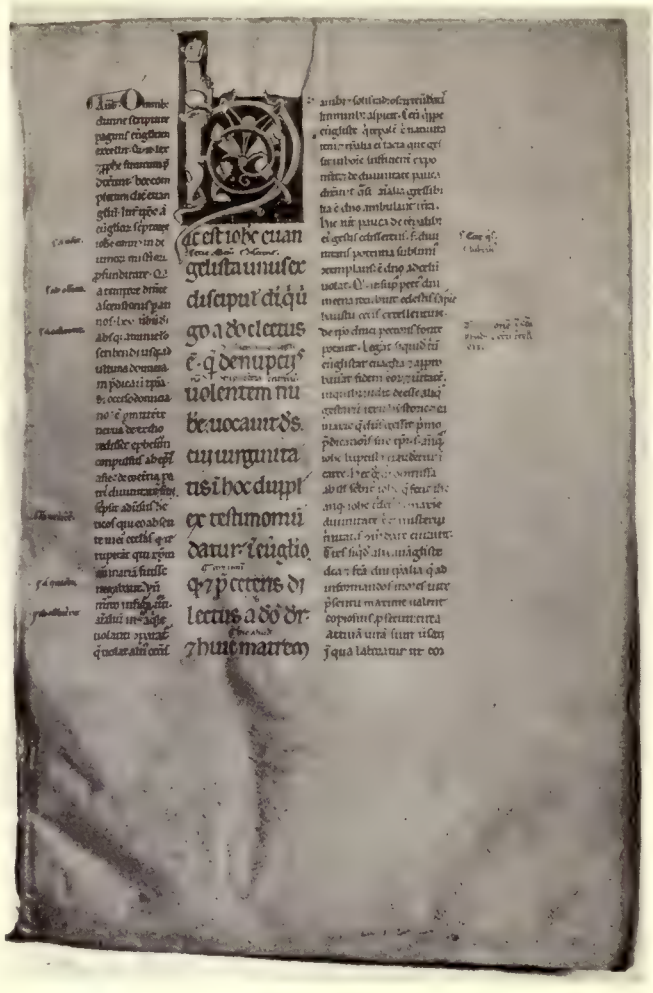
MUSEO EPISCOPAL DE VICH. ENCUADERNACIÓN DEL AÑO 1280 (B)

Entre los libros de la Biblioteca Capitular de Vich, en el día guardados y expuestos en el mencionado Museo, existe un codice glosador del Evangelio de San Juan (C), bellamente escrito en pergamino muy fino con caracteres franceses, y perteneciente a la primera mitad del siglo XIV. Mide 256 × 172 milímetros. Las tapas son de gruesa piel de suela cubierta de cabritilla curtida y ricamente adornada con hierros estampados. Es notable la forma variada, el tamaño y el trabajo de estos hierros, que hay que clasificar de contemporáneos de la escritura del libro, en lo que no cabe duda, a pesar de que no está explícitamente

datada. En la tapa anterior del libro (E) hay dos fajas en las cuales se repite ocho veces una imprompta representando un rey en reverente actitud, hincada una rodilla en el suelo y presentando una patera, sobre la cual parece erguirse una palma. A los lados bajan unas tiras donde vense nuevos motivos cordiformes con una palmeta interior. Todo esto encuadra otras dos fajas con cuatro marcas ovales con la figura de San Pedro, en pié, nimbada y con la llave, habiendo a los lados seis nuevas impromtas cuadradas, con una especie de cisne de larga cola que se dobla formando una palmeta. En medio de la tapa queda aún espacio para dos pares de hierros, arriba y abajo, presentando dentro de un cuadrilátero una suerte de porticado almenado, encima del cual aparece una banderola, y junto a ella, una media figura humana en actitud de tocar el cuerno, y uno a manera de pájaro singular, pudiendo contemplarse en el sitio del *umblicus* del libro otro motivo, también cuadrado, presentando una cruz en aspa, como forma inicial de ornamentación. Unos pequeños florones repartidos entre los espacios libres, y entre las rayas trazadas con el fileteador de boj, completan el efecto.

La conservación de la otra tapa (D) no es tan excelente como esa otra que acabamos de describir; pero permite admirar hierros muy interesantes. Hay unos romboidales con un rey caballero y mostrando una palma, otros circulares con el águila simbólica del Evangelista San Juan, unos en forma cordiforme o de tarja apuntada, donde se encuentra un elegante dragón alado, otro círculo con el *Agnus Dei,* y otro en forma de elipsoide apuntado presentando a un rey medio arrodillado y pulsando el arpa, figurativo, quizá, del Profeta David.

Unas rayas y la repetición de los florones ya indicados al hablar de la otra tapa, y unas tiras marcadas con hierro, da un encadenamiento de piezas circulares cresteadas. El libro no ostenta indicación que permita asegurar con certeza la procedencia primitiva, a fin de deducir donde fué escrito y encuadernado (1). La letra y miniatura corresponden a un grupo



(C) CÓDICE DEL MUSEO EPISCOPAL DE VICH
PRIMERA PÁGINA DE LA GLOSA SOBRE EL EVANGELIO DE SAN JUAN

(1) Un inventario de la tesorería de la catedral de Vich en 1368, parece referirse a este volumen al hablar de un *libre de pergami de evangelis de Sant Johan glosats.* Otro inventario de 1435 describe unas *gloses sive exposicis super Evangelium Johannis.*

MUSEO EPISCOPAL DE VICH

ENCUADERNACIÓN DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIV (D)

MUSEO EPISCOPAL DE VICH — DETALLE DE UNA ENCUADERNACIÓN DEL SIGLO XIV (E)

del cual existen varios libros en la Biblioteca Capitular vicense, tales como una exposición de salmos, unos cánones de Ibo Carnotense, unas sentencias de Pedro Lombardo, unos comentarios de toda la Escritura, de Pedro Trecense, un comentario de San Mateo y a las palabras de Salomón, a Isaías y al evangelio de San Juan. Quizá cabría clasificar todo este grupo como de procedencia francesa.

Unas apostillas de Fray Nicolás de Lira en códice (E) de pleno siglo XIV, comentando los salmos; lucen unas cubiertas de madera forradas de becerro completamente lleno de adornos dando estampaciones puestas en líneas, resultando unos plafones en cada tapa. Los hierros correspondientes a esos motivos ornamentales son todos de hermosísimo dibujo gótico, sin pizca de la tosquedad y arcaísmo que es dable notar en los libros anteriormente descritos. Todos dan estampaciones cuadradas, de diversas dimensiones, presentando una

MUSEO EPISC. VICH. ENCUADERNACIÓN. SIGLO XV (F)

FOTOTIPIA, THOMAS BARCELONA

(G) ENCUADERNACION DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIV. (MUSEO EPISCOPAL DE VICH)

flor de lis, una águila bicefala, un *agnus Dei,* un pájaro en su nidal y alimentando a sus hijos, un ciervo y un florón de cinco lóbulos. Total seis hierros, para decorar unas tapas de 315 × 243 milímetros.

La conservación de esta cubierta no es muy excelente, como tampoco lo es la del *Liber III vitae,* o actas capitulares del archivo catedral vicense, interesante modelo de tapas de libro en las cuales se encuentra un molde con una imbricación enlazada, otro menor con una águila esplayada, otro con un aro, y, finalmente, otro con un florón de seis lóbulos. El volumen mide 40 × 29 centímetros y con su encuadernación cabe que sea del año de 1392.

MUSEO EPISCOPAL DE VICH — ENCUADERNACIÓN DEL SIGLO XV (H)

Corresponden ya al siglo XV varias encuadernaciones del Museo Episcopal de Vich. Entre ellas citaré, en primer término, la muy interesante de un códice del libro de Ubertino de Cassalibus, de la Orden de Menores, que contiene el tratado ascético *Arbor vitæ Crucifixi Jesu.* El volumen es en folio, de 360 × 264 milímetros, ostentando en las tapas punteras, cierres y *umblicus* de plancha de cobre bellamente estampada, que se combinan con la ornamentación hecha en la piel de vaca que cubre la armazón de madera. Aquí solo entra un hierro, dando la combinación de dos cordones entrelazados (H); pero el buen gusto del encuadernador fué suficiente para producir con solo un punzón para rayar y con la citada matriz unas tapas que hay que calificar de exquisitas, dentro una sobriedad admirable.

Unas rayas rectilíneas encuadran el conjunto, que presenta cuatro cuadrifolias con un losanje interior, que, a la vez, hacen juego con la pieza metálica del *umblicus.* El campo de las cuadrifolias está decorado completamente por el susodicho molde, presentando el espacio entre los cordones con unos puntos impresos con vigor. Esto es suficiente para brindarnos una obra en realidad bien hermosa.

Pocos elementos más tenía el autor de la interesante encuadernación del códice conteniendo la *Summa Theologiæ Moralis, quæ aurea vocatur,* escrito en finísimo pergamino y en forma mediana o en cuarto, pues mide 235 × 164 milímetros. Las tapas cubiertas de cordobán (F), tienen en el centro divisiones encuadradas y una gran cuadrifolia enmedio, la cual, a su vez, contiene una tarja en losanje, donde hay indicada, con sencillos lineamientos, como una cruz pues-

ta sobre una pequeña peana. El molde de doble cordón que hemos visto en el códice aludido últimamente, se encuentra colocado aquí con excesiva y persistente profusión en todos los puntos donde dejaba un espacio el rayado del punzón. Y un hierro con un pequeño botón se clava con descuidada simetría, y sin que llegue a cansar, en los sitios lisos. Ese botón ostentaba en otros tiempos una pequeña e incrustada plancha de metal dorado.

El propio encuadernador que hizo las tapas del *Arbor vitæ* debió ser el autor del *Itinerarium vitæ*, donde el motivo decorativo de las tapas es una estrella de doce puntas, hecha con la superposición de dos estrellas de seis ángulos (1). A esto obedece que la decoración de las tapas parezca algo arábigo, sugeriendo el recuerdo del estilo mudejar.

MUSEO EPISCOPAL DE VICH — ENCUADERNACIÓN DEL SIGLO XV (1)

En la decoración de estas cubiertas de 224 × 150 milímetros, intervino el punzón de rayar, el molde del doble ángulo antes mencionado y otro en forma de S poco curvada, que se utilizó para la orla que imita un cordón de dos cabos retorcidos. No faltan los botoncitos circulares que con la incrustación metálica debían producir el efecto de lentejuelas.

Un manuscrito de *Conclusiones Magistri Sententiarum*, como los dos anteriores de formado mediano, nos ofrece otra encuadernación merecedora de estima. Este volumen de un texto de Pedro Lombardo, tiene el aire de haberse hecho en Vich; lo mismo la copía del texto con la bella portada miniada donde hay el escudo de la catedral ausetana, que la encuadernación de badana sobre madera (1).

La distribución general del motivo decorativo de estas tapas da una lacería geométrica que adorna el centro del plafón y viene rodeada de entrelazos y motivos ornamentales que, si no en toda ocasión pueden calificarse de acertadísimos, en otras son de carácter decorativo y buen gusto extraordinarios. Pero lo especial en toda la profusión de grabados es que siempre proceden de hierros pequeños que, prescindiendo de las lentejuelas incrustadas, (y aquí las hay de dos tamaños), son únicamente dos: uno que imprime un pequeño semicírculo y otro una recta de doble extensión que el diámetro de aquél, mostrando ambos una cintita formada por un cordoncito entre dos filetes. Las líneas rectas de estas tapas son profundas, al

extremo de abrir la piel, conociéndose que el encuadernador se valió de esto para dar mayor efecto al conjunto, y, a mayor abundamiento, llenó las cavidades de las líneas con color amarillo, que, con las metálicas fulguraciones de los botoncitos de las lentejuelas puestas con demasiada insistente profusión, al resaltar sobre el tono leonado de la piel y el claroscuro de los perfiles imprimían carácter de riqueza al volumen.

Y como último ejemplar de esta serie de encuadernaciones, que podríamos hacer más numerosa, citaré una edición incunable del *De vitis philosoporum,* de Diógenes Laercio, según traducción de Elio Francisco Marchesi, discípulo de Teodoro Gaza, y amigo de los helenistas de la segunda mitad del siglo XV. Está impreso en bellísima letra italiana, tiene iniciales diseñadas a mano, siendo notable la P. del comienzo, de oro y con coloraciones y el escudo parlante del presbítero Antonio Juan Marfá, posesor primitivo del volumen. En el texto no hay foliación ni indicaciones del impresor o sitio en que fué estampado. Sábese, tan solo, que fué dedicado al magnífico cardenal de Nápoles, Oliverio Caraffa, el protector de los continuadores de Gutemberg, creado cardenal en 1467 y muerto en 1511.

MUSEO EPISCOPAL DE VICH — ENCUADERNACION DEL SIGLO XV (1)

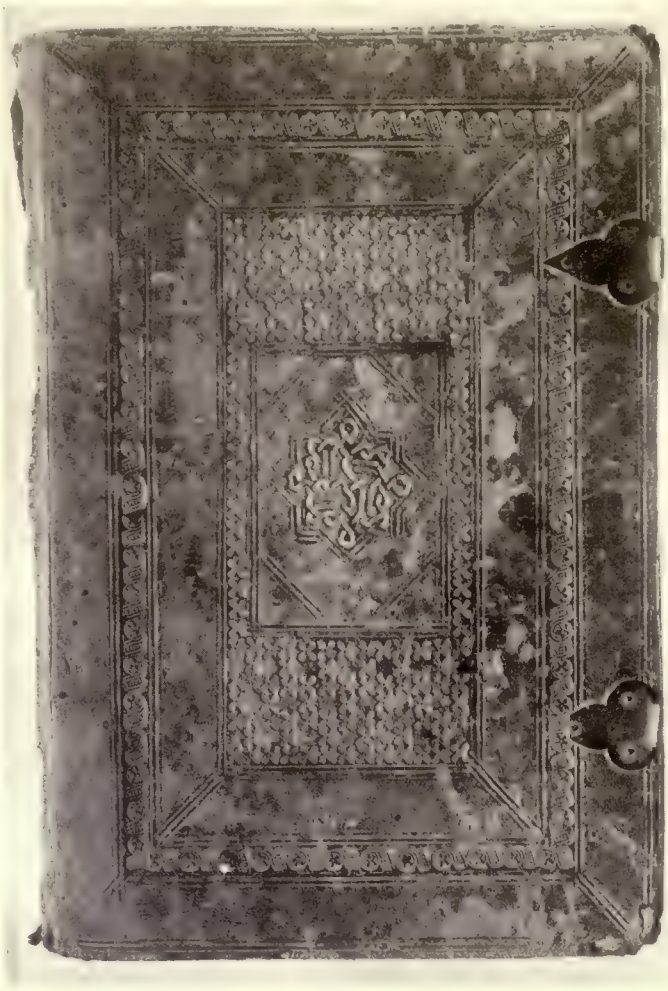
La encuadernación es de la época y tiene todo el carácter de las obras de últimos del mil cuatrocientos, presentándose en tablas de 29 × 20 centímetros, cubiertas de badana exquisitamente rayada y gofrada, en lo que es preciso reconocer una cierta mescolanza de recuerdos arábigos y del Renacimiento, aquéllos en el medio y éstos en la orla.

Los hierros utilizados fueron pocos. El filete y el semicírculo que hemos mencionado en la encuadernación citada antes, componen el arabesco de la estrella central, una crucecita de extremos puntiagudos llenan todo el plafón que encuadra bellamente esta estrella, formando una combinación geométrica que semeja sacada de una alfombra oriental. Y más exteriormente un hierro con cinta en hélice abrazando un floroncito, compone unas fajas y tiras que bien fileteadas encuadran el conjunto.

Por estas muestras de encuadernaciones puede comprenderse como los cueros grabados y la utilización de los hierros para decorar las tapas de los libros es más antigua de lo que muchos habrán presumido. Los docu-

mentos del siglo XIV, especialmente los inventarios, hablan, en ocasiones, de libros *cum postulis coopertis de corio vermilio empremptat,* según puede comprobarse en la lista de bienes dejada por el beneficiado Bernardo Serra, de Vich, en 1381 *(Curia fumada.* Pliegos de inventarios). Otro documento que se refiere al barbero Juan de Noguer, en 1420, habla de un libro *cubert de posts de fust ab cuyr vermell entretayat ab V platons a quiscuna post* (Id. id.), indicación que da a entender como aquí poseíamos libros con cubierta de cuero cincelado. Las encuadernaciones, por lo que indican los documentos, se comprende que amenudo eran hechos por los mismos que escribían los libros, los cuales frecuentemente eran clérigos que, con la copia de códices, encontraban una ayuda a lo que cabía produjera la prebenda o beneficio. Es en los inventarios de sacerdotes y de notarios, especialmente en los de los primeros, donde se encuentran noticias de *torns de prempsar llibres, coltells de egolar libres, prempses de agolar,* existiendo documentos por los cuales se ve que de éstos instrumentos de encuadernador los había de diferentes dimensiones.

Formando parte de las cubiertas en los libros antiguos había, y eran necesarios en los de gran tamaño, los *bollons, platons* o *claus,* los *tencadors* o *fermalls,* las *cantoneres,* habiendo volúmenes en los cuales tales complementos de la encuadernación eran de metales preciosos con labor de orfebrería y de esmalte. Ponían, además, cuidado en que los libros tuvieran *giradors* o señales que fuesen de materia preciosa, tales como hilo de oro y seda, que, a veces, iban fijados en una pieza de metal que formaba parte de la encuadernación y tenían en los extremos unas plaquitas metálicas como medallas o *patenes.* En algunos libros había en las tapas de madera una anilla de hierro fuertemente sujetada, a fin de fijar en ella una cadena que iba cogida a un lugar determinado, a fin de que nadie pudiese hurtar el volumen o destinarlo a cosa distinta del que deseó tuviese aquel que lo había costeado. En el Museo Episcopal de Vich existe un ejemplar de esa suerte.



MUSEO EPISCOPAL DE VICH
ENCUADERNACIÓN DE FINES DEL SIGLO XV O PRINCIPIOS DEL XVI (K)

J. Gudiol, Pbro.

JUAN DELVILLE — LA ESCUELA DE PLATÓN

LOS PINTORES FLAMENCOS MODERNOS

JUAN DELVILLE

LOS principios centralistas que exagerando las funciones del Estado matan y destruyen en nuestra España, como en la vecina Francia, todas las energías regionales, anulando y borrando las diferencias que constituyen la riqueza nacional, y son la positiva forma de belleza de los pueblos (la variedad en la unidad), no han hecho mella en Bélgica, que, afortunadamente, se rige por un sistema distinto, altamente beneficioso al resurgimiento de las variadas manifestaciones de la vida nacional.

Es una de ellas la pintura de los modernos flamencos que, con ser diversa, según sea el autor de que se trate, tiene en todos, en mayor o menor grado, las condiciones inherentes a la razón; condiciones de energía, de solidez, de tenacidad, de método.

Juan Delville, el pintor de quién me ocupo en el presente artículo, las tiene en alto grado. Sus obras son elogiadas por la ciencia y solidez del dibujo, la concepción valiente y personalísima y la tendencia altamente idealista. Y es este el punto que, a mi juicio, hace de Delville una de las figuras más interesantes del moderno arte flamenco. El realismo y la vida, en cuanto afecta a los sentidos, que son, en cierto punto, distintivos de la raza, no rezan para él, que pinta, naturalmente, para la vista, pero, más aún que para ella, para el espíritu, procurando que por los ojos penetren en él esotéricas enseñanzas. Y es por esta razón que es imposible hablar de Delville, siquiera sea como pintor, sin hablar de sus convicciones y de su fe. Porque, como me decía muy bien él mismo, a propósito de una crítica, en extremo laudatoria, que había merecido a Fierens-Gevaert su primera tela destinada al Palacio de Justicia de Bruselas, «no calculan quienes tales elogios me prodigan como pintor, haciendo caso omiso en cambio de mis convicciones, que, gracias a ellas, en gran parte, pinto lo que pinto.»

Y es verdad: esa creencia en la perfectibilidad moral del hombre, llevado a través de una evolución lenta, pero constante y justa, en pos de mejores y supremos destinos; ese ambiente en que transcurre la vida de este artista, da a sus obras una elevación inusitada y una intensidad de expresión y emotividad extraordinarias.

Buen ejemplo de ello es su *Hombre-Dios,* inmensa tela cuya reproducción apareció ya en MVSEVM, donde presenta a las muchedum-

bres humanas envueltas en sus pasiones y sufrimientos; pero elevándose poco a poco, coordenadamente, hacia un ideal supremo de amor y de bondad; hacia el Dios de los amores que domina la tela. También ofrece singular interés su *Escuela de Platón,* una de sus mejores creaciones, adquirida hace poco por el Museo del Luxemburgo, y que reproducimos hoy. En ella, a través de las formas inpecables y esculturales, trasparéntase en la expresión de las figuras, en el ambiente general del cuadro, la pureza del sentir y la elevación de pensamiento que del gran filósofo griego irradía en sus discípulos, absortos en las enseñanzas del maestro. Obtuvo esta obra la más alta recompensa en la Exposición de Milán de 1907. *L'amour des ames,* otra de sus telas, en la cual la maestría del artista y la perfección de la plástica corren parejas con la elevación e idealidad del sentimiento, le valió, en 1900, una medalla de plata en la Exposición Universal de París. *Les trésors de Satan* (o Buscadores de oro), terminada en 1895, es otra de sus obras más reputadas.

En todas ellas se admira el dominio de la técnica, la originalidad de la concepción y el alto idealismo que las anima.

Y, como todo hombre verdaderamente superior, es Delville, en su trato, hombre llano y sencillo por excelencia. Tiene horror a *la pose,* que no tolera en nadie; su sinceridad no se desmiente nunca. Departe llana e ingénuamente lo propio con el ministro que con el barrendero de la avenida en que él y yo vivimos (una pobre víctima de esos odios políticos de menor cuantía que existen en todas partes). La energía y nobleza de su carácter trascienden a todos los actos de su vida. Cuando se le propuso la decoración de la *Cour d'assises* del Palacio de Justicia de Bruselas, advirtió que, si bien aceptaba gustoso el encargo, no consentiría en hacer la más pequeña modificación en la composición de sus cuadros. A fin de evitar que los pintores estuvieran a la merced de los comerciantes en colores, creó la *Coopérative artistique,* donde los artistas hallaron medio de procurárselos a precios más razonables.

Y así es en todo: enérgico, pero bueno y llano, de un altruísmo poco común (fruto también de sus convicciones); y es, además, un artista superior, en el verdadero sentido de esta palabra.

La obra literaria de Delville es también muy digna de mención. Ha colaborado en la mayor parte de las revistas importantes de Bélgica; ha publicado sucesivamente dos colecciones en verso, un volumen de filosofía esotérica, titulado *Diálogo entre nosotros, El misterio de la evolución, Problemas de la vida moderna, La Misión del Arte,* estudio de estética idealista muy notable, del que va a aparecer en breve una nueva edición, y en el cual, de manera sugestiva y clara, expone y defiende sus convicciones artísticas y sus procedimientos. Abro al azar el libro, y leo:

«Se ha achacado con frecuencia y atolondradamente a los idealistas el ser exclusivos y querer imponer determinados asuntos. He protestado siempre como convenía, afirmando que la *selección* es legítima y conforme a las misteriosas leyes de la naturaleza. La *Estética idealista* no impone asunto; deja toda libertad creadora al artista, pero le exhorta a obrar en un plano de realización superior. La jerarquía del arte tiene por base la de los seres. Toda verdadera evolución es una victoria sobre el temperamento y el instinto. El artista que no es dueño de su individualidad inferior para servirse de ella de modo consciente, no conocerá nunca el genio de la Perfección! el alma misma del Arte! La diferencia que existe entre la *tendencia idealista* y las demás escuelas, es que esa se basa en una verdad sacada del Misterio espléndido de la Vida y que adapta los gloriosos ejemplos del Pasado a los evolutivos impulsos del Porvenir, a fin de sostener el Arte en las altas esferas de la idealidad humana, de donde no sabría bajar sin decaer. El Idealismo debe ser la belleza en la ciencia y la ciencia en la belleza. Sé que la mayoría piensa ridículamente que el *idealismo,* en arte, no es más que un vano soplo de vapores pálidos que velan la visión del artista y presentan la Naturaleza a través los desvaríos

EL AMOR DE LAS ALMAS
POR JUAN DELVILLE

pedantes en que se condensan las imágenes de la vida, y que el artista idealista desdeña la eterna y fecunda Naturaleza. Amenudo se ha dicho ya cuan falsa es esta suposición, y que, precisamente, el idealismo exige un doble estudio de la Naturaleza, procurando penetrar no solo su aspecto objetivo, sino también la misteriosa esencia de su significación sintética. La obra de arte en que no vibre la armoniosa combinación de todos los elementos que constituyen la vida y el ideal, no será más que una obra primaria. Lo que hará siempre la inferioridad del paisaje es que no puede traducir más que impresiones. Y la poesía de la Naturaleza tiene otros misterios que los que nos muestran invariablemente los paisajistas naturalistas, demasiado limitados en sus reproducciones campesinas, reducidas al solo juego de la luz física; de donde ha salido el pueril impresionismo moderno tan justamente criticado por Puvis de Chavannes.

«¿Por qué ciertos críticos se avienen a maravilla para reprochar un pretendido exclusivismo a la tendencia idealista? «*Hay tantos ideales como artistas*», dicen, con una lógica que les envidiaría, ciertamente, M. Prud'homme. Evidentemente todos los artistas tienen su ideal. Uno lo tendrá en pintar un cesto de castañas cocidas, otro en reproducir concienzudamente un rebaño de cerdos, mientras habrá quien eleve su alma de hombre y de artista hacia un ideal de belleza. Así, pues, todos los artistas realistas o naturalistas son también idealistas. Tomado el idealismo en este sentido, desde el instante en que un pintor cubre un trozo de tela con algunos tubos de color, o que un escultor da unos golpecitos a un pedazo de arcilla, tienen derecho a declararse idealistas. Es este un argumento contra el cual nadie puede intentar una controversia. ¡Para no escaso número de gente es indiscutible que un Coppée es tan *poeta* como un Beaudelaire! Pero pocos sospechan que la naturaleza ella misma es, en principio, y de hecho, muy exclusivista. En todos los grados de la vida vegetal, animal o humana, existe una gerarquía selectiva. Ved, por ejemplo, como la abeja es exclusiva en la elección de las flores que saquea. ¿Se lo vais a reprochar, panteistas eclécticos? No, porque sabéis que busca una substancia rara y preciosa que no todas las flores poseen en igual grado. Pues bien, el idealista es algo así como la abeja que, según las leyes de la Naturaleza, escoge esto y rechaza lo otro. La pura Belleza, la pura Armonía, no habitan más que en el mundo Ideal. Una verdad que los críticos modernos, lo propio que la pluralidad de los artistas, no saben comprender, es que el Arte es la encarnación de la Idea del Verbo, en las Formas de la Naturaleza. Es a causa de ignorar esta definición que muchos se extravían en estériles discusiones de escuelas y que los artistas (los belgas especialmente) se revuelcan en el cieno de su materialismo artístico, que limite la vida al mundo exterior. ¿Si el arte, socialmente hablando, no tiene por fin espiritualizar el espeso y denso pensamiento de las multitudes, hay el derecho de preguntar cual es su verdadera utilidad, su razón de ser? Qué intelectualidad puede suscitar un montón de pingajos colorados o de *bibelots*? ¿Qué nobleza de alma se siente delante de los peces muertos, las ostras, o el hocico de un perro, la cabeza de un asno, o unas ropas sucias; los remiendos del pantalón de un obrero, o qué pensamiento le vienen a uno ante un paisaje, más o menos bien pintado? El paisaje, elemento decorativo, puede hacernos soñar un momento; pero, con todo, el sueño es un estado de alma inferior! Nos hemos reído siempre del burgués que se rodea de paisajes para digerir mejor. Porque es sabido que es éste el adorno favorito de los buenos comedores. El paisaje, sobre todo el paisaje realista, es el arte de la burguesía sin cultura. Todo admirador de un lugar pintado es siempre un posible burgués que no siente sino un deseo de veranear imaginariamente en un rincón de la naturaleza. Hablo, naturalmente de esas invariables y pueriles manchas de color, en las cuales la sola preocupación del artista ha sido imitar la integral imperfección de un sitio cualquiera.»

JUAN DELVILLE — EL TESORO DE SATÁN

Así habla Delville en defensa de sus ideales y de su tendencia. Ello trae a mi memoria algo que he leído de Tolstoi, no recuerdo bien donde, lo cual, a mi ver, es muy acertado y justo. y corrobora plenamente lo dicho por el insigne artista belga, tan querido en su país:

«Para enseñar el camino que conduce a la vida, no basta describir lo que pasa en el mundo. Si describes el Universo tal cual es, en tus palabras no habrá más que mucha mentira y falta de verdad. Para que haya verdad, no hay que describir lo que es, sino *lo que debiera ser;* describir no la verdad de lo que es, sino la verdad de lo que no es todavía y *que debe ser.*»

He ahí como los hombres de clara inteligencia convergen, sin saberlo, con frecuencia, en idéntico punto.

Con lo dicho, podrá el lector formar juicio de la doble personalidad de Juan Delville, quien, pasadas las inquietudes de los primeros años, encuéntrase ahora considerado como una de las individualidades más características del arte belga del día.

PEDRO ENRIQUE DE FERRÁN.

Bruselas, 1913.

M. VILALDRICH — TIPOS DE TRIANA

LA VIDA ARTISTICA

BARCELONA. — Obras pictóricas y objetos suntuarios constituían la exposición realizada por don Mariano Andreu en el *Fayans Catalá*. Multitud de *gouaches* figuraban entre las primeras, alguna de tamaño extraordinario, y en ellas la fantasía del colorido era la nota que las caracterizaba. En su mayoría evocábanse femeninas elegancias mundanas, flores de estufa, exangües, esbeltas, cubiertos de anillos los dedos, ataviadas según el último figurín, y en un ambiente de luz difusa, acariciadas por delicados reflejos.

Aparte mostraba el autor una serie de cajas, — bomboneras, joyeros, etc. — con esmaltes que magnificaban la superficie donde aparecían. Y con estos objetos ya listos, exhibía un gran relieve repujado en plancha metálica y con los filetes de plata dispuestos como alvéolos para recibir la pintura vítrea.

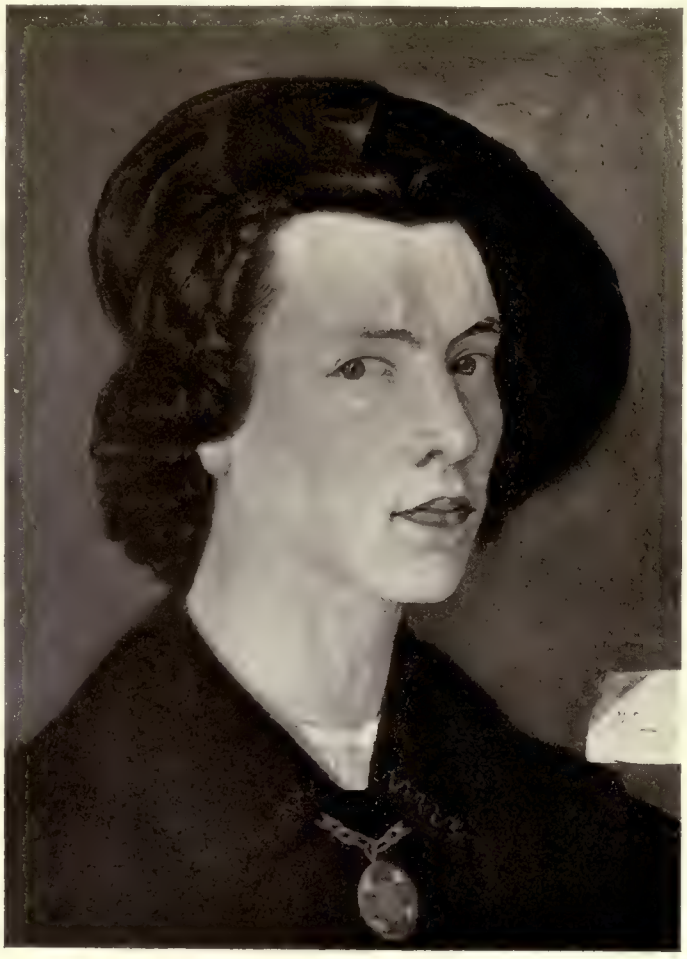
Va en estas páginas la reproducción, en grabado, de varias pinturas originales de un artista leridado, quien, conocido hace unos meses sólo por aquellos que más íntimamente le trataban, acaba de merecer múltiples elogios. El señor Vilaldrich, dotado de una gran fuerza de voluntad y de fe en sí mismo, no ha desmayado ante las contrariedades, ha estudiado a costa de sacrificios, y en sus estudios puso toda la sinceridad de que fué capaz. Esto le llevó principalmente al análisis del carácter físico de los seres humanos que le sirvieron de modelo. Y así sus telas, desde el primer momento, cautivan por esa razón: por la fuerza del carácter.

VIENA. — La parte moderna de esta ciudad ha tomado tal aspecto monumental, que son contadas las que puedan competir con ella. Por desdicha, ha sido muy a costa del encanto histórico. La escuela del magnífico y genial creador Otto Wagner (quizá el más gran arquitecto de nuestra época), con sus canalizaciones y vías férreas grandiosas, — estas últimas mitad subterráneas, mitad suspendidas, — con sus iglesias de áureas cúpulas, sus nuevos edificios administrativos, sus felices combinaciones de la piedra con el metal, ha tenido el acierto de transformar en veinte años, con aspecto casi americano, una ciudad que parecía el refugio inviolable de las viejas tradiciones. La nueva iglesia de Steinhof ofrece una distribución interior merecedora de un estudio particular; el cual demostraría lo erróneo de creer que el catolicismo es incompatible con el arte moderno; aún limitándonos a las vidrierías de M. Roller: ese mismo Roller que, en la ópera, bajo la dirección de Gustavo Mahler, realiza, en el decorado y en la indumentaria, y para encanto de los ojos, toda una reforma en el teatro, solo comparable a la de Fritz Erler (quien aseguró en Munich el éxito del *Teatro de los Artistas* y dió a *Faust* y a *Hamlet* interpretaciones que transfiguraron, no solo ante *los ojos*, sino *en el entendimiento*, las virtualidades de ejecución de las dos obras maestras).

VILALDRICH. «EN TON PINAR CALDEROT, BATLLE D'ALMATRET»

La exposición de arte cristiano que, durante el otoño, ha sido uno de los actos dispuestos por los organizadores del Congreso Eucarístico, se ha señalado por la profunda sensación que han causado dos obras del pintor polonés José de Mehoffer: una relativa a un episodio de la liberación de Viena sitiada por los turcos, la *Comunión del rey de Polonia Sobieski*, antes de arrojarse sobre los infieles desde las alturas de Kahlenberg; la otra una *Santísima Trinidad*, donde se encuentran en el más alto grado las cualidades de improvisación genial y de acérrimo colorista que asignan al gran artista de Gracovia un lugar in-

confundible en la historia del arte contemporáneo. La asimilación del cuerpo de Cristo al águila blanca de Polonia descuartizada, ha podido tal vez ser causa de una conspiración de silencio que la *Comunión de Sobieski* no era ciertamente indicada para poner término a ella. No se quiere recordar en Viena esta intervención del héroe polonés, salvadora de la cristiandad; ella es humillante, hasta cierto punto, para la casa de Habsburgo, y es así que ya lo juzgó el emperador Leopoldo en el campo de batalla. De ahí, que se necesite mucha voluntad para descubrir en Kahlenberg los recuerdos que una capillita, aneja a la grande, conserva de Sobieski. ¿La obra de M. Mehoffer cambiará algo esto? Así lo deseo. Pero cuando el arte y la política se juntan, es algo así como la lucha del bote de hierro y del cacharro de alfarería.



M. VILALDRICH — AUTO-RETRATO

Entre los artistas de provincias que tenían por costumbre exponer en Viena, uno de aquellos cuya desaparición más pesar nos ha infundido es la del pintor alemán de Moravia, Hugo Baar. A maravilla poseía el sentido de su tierra, y ha dejado algunos cuadros de aspectos invernales muy bellos. Cuando un artista alemán, sobre todo en Austria, dignase interesarse por la vida popular eslava, hay que creer casi en un milagro.

Un escultor del siglo XVIII, recientemente honrado con los trabajos que le han consagrado el Dr. Antonio Mary y el editor Antonio Schroll, está en camino de adquirir un renombre inmortal, después de habérsele tenido casi más de un siglo y medio (nació en 1765) en absoluto olvido. Se trata de José Taddæus Stammel. Olvidado no es la palabra. Su labor escultórica en madera estaba oculta en el convento de Admont, en las montañas de Styria, donde trabajó humildemente en los cuarenta últimos años de su vida. Coincidiendo casi con el libro del doctor Antonio Mary, el Ministerio austriaco de Instrucción Pública y de Cultos ha intentado con otra magnífica publicación enaltecer al viejo José Fulrich, un alemán de Bohemia, nacido en 1800 y fallecido en 1876, y en quien el sentimiento religioso, la poesía íntima y provinciana han sido algunas veces expresadas en páginas tales como la *Huída a Egipto*, la *Vida de San Wendelin* y *San Isidoro*.

El editor Schroll presta inmensos y con-

tinuos servicios al arte austriaco en general, y no solo al de los estados hereditarios de lengua alemana. El extraordinario interés con que da a conocer y divulga los *Trabajos decorativos eslavos,* recogidos por el arquitecto Dusan Jurkovitch de Brno (Brun) fuera suficiente para atraerle las simpatías del público, de cada vez más numeroso para advertir la considerable importancia del arte popular.

MUNICH. – La vida artística de Munich ha conocido este invierno algo que, si no es una lucha de guerrillas, es, por lo menos, como los preparativos de una guerra. Un deslinde provocador de posiciones contradictorias. Vamos a ver, en dos palabras, cual es el conflicto. El arte independiente francés, el más moderno, aquel que procede de van Gogh, Gauguin y Cezanne, aquel que el magnífico libro *Teorías,* de Mauricio Denis, apadrina, o cuando menos explica, llegó a hacer en Alemania, hará dos o tres años, numerosos prosélitos. Que existe en ello una cuestión de negocio preparada por vendedores de obras de arte, está fuera de duda. Cuando se ven pagar a precio de oro los bosquejos infantiles de M. Holder, y cuando se está enterado de la producción desatinada a que ha llegado este artista para satisfacer a tales comerciantes, sería verdaderamente una ingenuidad hablar solo de arte. No podía tardar en presentarse la reacción, y la maravillosa exposición de Ignacio Zuloaga y de Leon Samberger, que la *Secession* ha dispuesto, es la respuesta a las numerosas exposiciones de pinturas de Cezanne, a la exposición futurista y cubista que conocidos industriales han organizado. No voy a caer en la ingenuidad de hablar de Zuloaga y de Cezanne, apropósito de Munich. Pero no puedo pasar en silencio el grito de unánime admiración que el primero ha provocado, por más que, desde hace tiempo, por parciales envíos a nuestras exposiciones anuales, se estuviera preparado a esa exposición de conjunto, una de las más completas que se hayan realizado. En cuanto a Cezanne y a Holdler, me limitaré a señalar el curioso libro, de un aspecto muy artístico, que un profesor de la Universidad, M. Fritz Burger, les ha consagrado desde el punto de vista de *introductores a los problemas de la pintura del día,* y eso gracias a la diligencia de la *Delphin Verlag.* Esta casa editora habíase ya señalado recientemente por la primera monografía alemana de *El Greco,* obra de Augusto

M. VILALDRICH — MIS FUNERALES

L. Mayer. tan comprensiva por la sobriedad del texto, como cuidada en su presentación. Libros semejantes honran a Alemania tanto como un hermoso cuadro o una bella obra escultórica.

Por lo que afecta a Leon Samberger, decir que su obra ha sido expuesta al lado de sabios, de los monjes y de los intelectuales. Nadie como él sabe, por lo demás, probar algunas veces hasta que punto podría ser suntuoso colorista. Amenudo despierta la impresión de que por penitencia renuncia a ello... Ha hecho el retrato al carboncillo de todos sus compañeros de Munich; conjunto de retratos

M. ANDREU — PLATO ESMALTADO

la de Zuloaga y que con ello no salía perjudicada, es bastante para declarar su mérito. Es uno de los dibujantes más psicólogos de nuestro tiempo. Como pintor, su ascetismo católico paliando mal una innegable misantropía le hace el retratista de los viejos, de los que ingresó en la Pinacoteca, y que constituye para el arte alemán moderno lo que no posee tan completo ninguna otra escuela; lo que la Galería de los Oficios, de Florencia, se ha encargado de hacer, en mayor escala, para la historia general del Arte.

M. ANDREU — JOYERO ESMALTADO (FRENTE)

Entre los jóvenes artistas alemanes que recibieron por entero educación en Munich, y que yo señalaría como tipos de la más perfecta distinción a la cual quepa alcanzar aquí, citaría de buen grado a Carlos Schmoll von Eisenwerth, profesor de arte decorativo en Stuttgard. Es, ante todo, un pintor refinadísimo, tanto en la composición como en el colorido. Ya habrá ocasión de estudiar aparte su arquitectura y arte decorativo. Estas crónicas, por el momento, han de limitarse a mencionarlo.

M. ANDREU — JOYERO ESMALTADO (CONJUNTO)

La inauguración del nuevo instituto Maximiliano en Schwabing ha sido un triunfo para el arquitecto Carl Hœpfel. Renuncia, no solo a la simetría en la elevación, sino a las líneas rectas en la planta. Claridad, volúmen de aire, exigencias prácticas muy bien calculadas. En una palabra, una hermosa y gran obra. La exposición póstuma del arquitecto y escultor José Flossmann bastaría a atestiguar el esfuerzo realizado en Munich por la plástica arquitectónica en los últimos veinte años. – W. R.

BIBLIOGRAFÍA

Portraits d'Infantes. XVI^e siècle. Etude iconographique. Louise Roblot-Delondre. Paris et Bruxelles. Librairie Nationale d'Art et d'Histoire. G. Van Oest et C.^ie. 1913.

La autora de este libro se propuso, con él, dar a conocer los retratos de las princesas de la casa de Habsburgo que reinaron en el siglo XVI, a la vez en España y en Flandes.

Y moviéronla a ello dos razones: colocarlas en el lugar que corresponde a las soberanas olvidadas poco después que fallecieron, y estudiar, según sus retratos pintados, a no pocos artistas, poco o mal conocidos.

Es, pues, un doble estudio el que entraña esta obra. Se nos presenta la personalidad de tales princesas, su vida, sus relaciones con la historia; y se reconstituye su iconografía trazando un análisis concienzudo de los pintores que las retrataron.

Como declara la autora, esos retratos la facilitaron estudiar la evolución del arte hispano-portugués, que influído por el arte flamenco en sus comienzos, va luego desprendiéndose de ello, para alcanzar el apogeo con Velázquez. Y como quiera que esas princesas, sean de la sangre de los Habsburgo, o entroncadas con éstos, vivieron no solo en España o Flandes, sino en otros países europeos, de ahí que su iconografía nos ponga de manifiesto artistas de diversas escuelas. De tal suerte, se fija, por la autora de este estudio, el tipo de cada infanta, con lo que tal vez se alcance devolver su estado civil a retratos que aún pasan por serlo de desconocidos.

A las fuentes de la historia de nuestra nación y de la suya se acudió por quien escribió el libro en que nos ocupamos; donde se ensaya identificar los retratos que se citan en los inventarios reales con los que vió por sus propios ojos; y en ello, al igual que en la atribución de autores, anduvo con gran prudencia. La cuádruple soberanía de la Casa de Habsburgo en el siglo décimo sexto, ha obligado a completar documentos antes solo estudiados en uno de los países del Imperio, comprobando los inventarios de María de Hungría y de Carlos de Gante, y merced al inventario de obras que Rubens dejó en su taller después de su muerte, que ha señalado el rastro de un retrato de Ticiano, desconocido por quienes se ocuparon en el famoso pintor veneciano.

Por lo manifestado, se comprenderá el grande interés que esa obra posee para nuestro país, desde el punto de vista histórico y desde el iconográfico y artístico. Abre la marcha en ese desfile de prin-

M. ANDREU

BOMBONERA ESMALTADA

M. ANDREU ESTUDIO

cesas, la desdichada D.ª Juana la Loca, y lo cierra aquella Isabel Clara Eugenia, infanta de España, Archiduquesa de Austria y Gobernadora de los Países Bajos, prenda de paz dada a este país por Felipe II.

El libro está lujosamente presentado, impreso con gran esmero y contiene setenta y seis reproducciones de retratos.

Guía artística de Sevilla. Historia y descripción de sus principales monumentos, religiosos y civiles, y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan, por José Gestoso y Pérez. Obra premiada por la Asociación de Escritores y Artistas de Madrid. Sexta edición ilustrada con fotograbados. Sevilla. En la oficina de la Guía Oficial. 1913.

El número de ediciones alcanzado por esa *Guía,* dice lo suficiente en su favor. Y ese éxito se justifica a su vez, no solo por la merecida autoridad de que disfruta su autor, sino porque éste la escribió con una atención y exigencia desusadas en este linaje de publicaciones. La ciudad de sus amores, que tantos y tantos materiales le brindó para sus estudios de investigación de historia de las artes, aparece, merced a la pluma evocadora del señor Gestoso, sin un rincón sin escudriñar. Cuanto por algún concepto merece ser visitado, allá es conducido el lector de ese libro, tan repleto de pormenores curiosos, documentado lo bastante para garantirle de que se habla por investigación directa, y, por lo tanto, sobre seguro.

El método en la exposición es, también, cualidad muy apreciable en esa obrita.

Exposición de Pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX. Sociedad Española de Amigos del Arte. Catálogo ilustrado. Artes Gráficas «Mateu», Paseo del Prado, 30. Madrid.

Va precedido el catálogo de una *Introducción* en la cual se traza por pluma anónima, pero competente, e inspirándose en un trabajo de D. Aureliano de Beruete y Moret, un breve cuadro de la pintura en nuestro país en el mencionado período. Claro que no abarca todas las facetas de la producción pictórica, y que comprende casi únicamente la realizada por artistas que residieron en Madrid. Quedan así fuera de ese resumen no pocos artistas catalanes, y también de otras regiones, de éstas alguno tan importante como el gallego Fierros; de aquéllos, entre otros Mallol.

A doscientas ochenta y siete ascendió el número de obras expuestas, y de ellas se reproducen unas cincuenta y pico

M. ANDREU ESTUDIO

CARLOS SCHMOLL — EL SURTIDOR

Aprovechemos la ocasión para felicitar a la *Sociedad Amigos del Arte* por sus iniciativas. Todas las manifestaciones públicas que hasta aquí organizó fueron muy provechosas.

Album de mobiliario español de los siglos XV, XVI y primera mitad del XVII. Sociedad Española de Amigos del Arte. Madrid 1912. Fototipia de Hauser y Menet.

A la Sociedad Española de Amigos del Arte se debe la iniciativa de la celebración de esa manifestación de mueblaje español, que con tanta simpatía fué vista y tanto interés despertó entre los aficionados a las cosas de arte. Y para recordatorio de tal exposición fueron reproducidos, en treinta y dos fototipias, diversos ejemplares, los más salientes y característicos que en ella figuraron. Hay que aplaudir que se pensara recoger en un álbum mucho de lo bueno que se exhibió, porque así quedará como elemento de consulta y se advertirá el sello inconfundible de lo que es labor española.

Los sillones fraileros tan nuestros, los bargueños tan castizamente nacionales, los muebles de cajonería de gusto arquitectural, los arcones, los bancos de alto respaldo con tallas de estilo plateresco, y tantos otros muebles vémoslos con gusto en esas reproducciones tan límpidas.

Este álbum ha de formar parte de toda biblioteca de las personas de buen gusto, porque evoca días en que toda manifestación industrial llevaba impreso sello artístico, y, además, por constituir documentación valiosa para cuando se pretenda establecer comparaciones con publicaciones similares de otros países.

Les artistes wallons, por L. Cloquet, professeur a l'Université de Gand. Collection des grands artistes des Pays-Bas. Librairie National d'Art et d'Histoire. G. Van Oest et C.ie Bruxelles et Paris, 1913.

Más que tratar del arte valón, que como indica el autor, no es admitida su existencia de un modo absoluto, de lo que se trata es de los artistas valones.

«Nuestro arte — dice refiriéndose al de Valonia — está estrechamente emparentado con el de nuestros hermanos flamencos y alguna vez llega a confundirse con él. Flamencos y valones, los miembros inseparables de la familia belga, no forman dos razas distintas, antes, conforme declara M. Edm. Picard, una raza gemela. Los últimos, comparados con los primeros, poseen una mentalidad particular, más imaginativa, más sensible, más emotiva, más expansiva y más inquieta.»

«Si los flamencos — añade el autor en otro párrafo — fueron los grandes maestros del color y rivalizaron con los italianos en la pintura, los valones preludiaron la escultura individualista y

moderna, que parece haber nacido en la escuela de Tournai, y luego han creado, como género distinto, la pintura de paisaje».

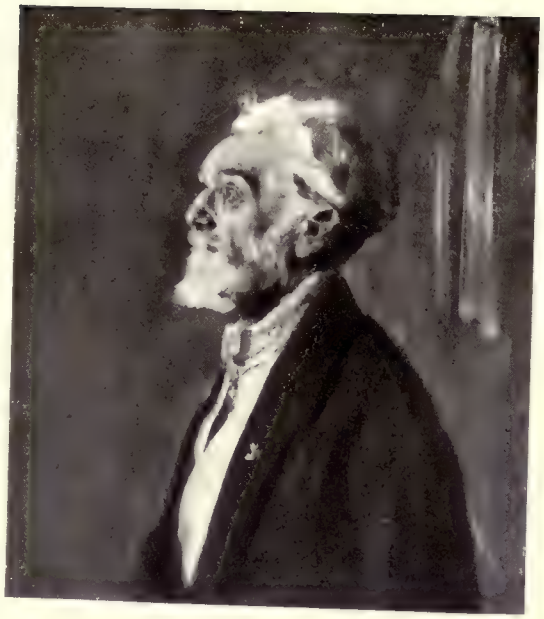
Se comienza el estudio por la arquitectura medioeval, señalando como punto de irradiación Tournai. Sigue el análisis del Renacimiento, y rápidamente se llega a últimos del siglo XVIII. Se habla, luego, del arte escultórico y de los grandes talleres de canteros y escultores establecidos en Tournai, junto a sus canteras, y de las cuales salían fuentes bautismales, retablos, altares, etc., para otros países: Holanda, Inglaterra y Francia. Termina el análisis de la escultura valona con un artista todavía creador: Víctor Rousseau, quien alejado del realismo flamenco y del idealismo sistemático, alcanzó a ser el maestro de la elegancia y de la gracia: un griego moderno.

Los demás capítulos del libro están dedicados al arte del bronce, a la orfebrería, a la pintura y a la música, y contienen datos no exentos de interés y reproducciones de obras notables.

Elementos de perspectiva, por D. José Calvo y Verdonces. Barcelona, 1912.

Esta obra, que ha de prestar fecundos servicios, la ha escrito su autor con miras al aprovechamiento de los alumnos de la clase de que es titular, por oposición, en la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes de Barcelona.

Acreditada de sobra tiene su competencia quien escribió el libro. No solo como cultivador inteligente de la ciencia perspectiva, sino como profesor. Y en ese libro puso, en forma familiar, al alcance de todas las inteligencias, cuanto cabe que necesiten artistas y artífices, que le habrán de quedar agradecidos por haberles facilitado el estudio de unos conocimientos que tan útiles les son.



LEON SAMBERGER

M. REBES

CARLOS SCHMOLL

HURACÁN

Selection of 24 Rosettes. Illustrations fron Ancient Roman fragments after engravings, by Carlo Antonini. Published by J. Tiranhi et Co., London, W.

Aparecen reproducidos en este fascículo diversidad de rosáceos de antiguos monumentos romanos, lo cual, aparte de la enseñanza que ofrece, por ver un tema tratado con matiz distinto dentro de un mismo estilo, en-

traña un valor documental no escaso para cuantos se dedican a las artes aplicadas, a quienes se les brinda la variedad que en su transformación cabe que alcance una unidad ornamental, sin que sea en detrimento de su carácter y del sabor de época.

Este mérito encierra esa nueva colición del primer volumen del *Manuale di varj ornamenti tratti dalle fabriche, e frammenti antichi per uso e commodo de Pittori, Scultori, Architetti, Scarpellini, Stucattori, Intagliatori di pietre, e legni, Argentieri, Giojellieri, Ricamatori, Ebanifti, etc. Opera raccolta, disegnata, ed incisa da Carlo Antonini.* Son veinticuatro los ejemplares de rosáceos romanos que contiene.

HŒPFEL — EL NUEVO GIMNASIO DE SCHWABIEG

Inventaire des lettres et papiers manuscrits de Gaspare, Carlos et Ludovico Vigarani, conservés aux archives d'état de Modène (1634-1684), par Gabriel Rouchès, docteur ès lettres, bibliothécaire a l'École Nationale des Beaux Arts. Collection de la Société de l'Histoire de l'Art français. Paris. H. Champion, Libraire de la Société de l'Histoire de l'Art Français. 5, Quai Malaquais (VIe) 1913.

A ese inventario, que no deja de contener datos muy curiosos, granos de historia sobre extremos diversos y de índole varia, precede una introducción concienzudamente escrita, que abarca varios extremos relacionados con la vida de Gaspar Vigarani y de sus hijos Carlos y Ludovico. Se comienza por presentarnos al primero en Italia, su patria, y en su población natal Reggio, donde se distingue en el estudio de la mecánica y en el de la arquitectura, lo que le conduce a la organización de solemnidades públicas, llamando la atención de Francisco I, duque de Módena, que le atrae a su corte y donde acaba por ser el ejecutor de mil linajes de proyectos de su protector, que le pone a prueba su talento de ingeniero y arquitecto. Interviene en las bodas y funerales reales, traza los planos de iglesias, realiza mejoras ciudadanas, obras de fortificación e hidráulicas y dirige el jardín ducal.

ESCLUSA Y VIADUCTO DEL CANAL DEL DANUBIO, EN NUSSDORT

Vémosle, después, acompañados de sus dos hijos, irse a Francia llamado por el cardenal Mazarino, quien trataba de que revistiera desusado esplendor la boda de Luis XIV con la hija de nuestro Felipe IV. Asistimos, después, a los inconvenientes que se le oponen para la construcción del teatro que construía por orden del cardenal; teatro que no pudo terminarse para el casamiento del rey, y que, cuando estuvo listo dos años después, resultó sin suficientes condicioues acústicas, por más que gustó mucho

la presentación escénica. Volvieron el padre e hijos Vigarani a su país, donde muere el primero en 1663. Carlos y Ludovico marcharon de nuevo a París, éste último que era sacerdote, a la vez que decorador, por poco tiempo, y Carlos para quedarse al servicio de Luis XIV como ingeniero. Acabó por naturalizarse francés.

Queda ya dicho que el inventario de cartas — a 366 asciende el número de ellas — contienen pormenores curiosos, algo así como caricias superficiales de la historia.

L'Arte Mondiale a Roma nel 1911. Vittorio Picca. 732 illustrazione. Bergamo. Instituto Italiano d'Arte Grafiche. Editore. 1913.

Es una obra editada con todo rumbo y constituye, de una parte, un índice gráfico de arte contemporáneo; y de otra, un estudio, no solo del mentado certamen, sino de ilustres personalidades que a él concurrieron. Ofrece, además, el interés de contener estudios sobre el arte en los diversos países que son centro de producción artística y que tomaron parte en aquella exposición. El mayor número de análisis particulares, de monografías de artistas sobresalientes, está consagrado a cuatro artistas españoles: Ignacio Zuloaga, Hermenegildo Anglada y Camarasa, Santiago Rusiñol y Joaquín Sorolla Bastida. Los demás artistas a los cuales se dedican análisis por separado son: Carlos Larsson, José Israëls, Emilio Claus, Frank Brangwyn y Augusto Rodin.

LA IGLESIA DEL GRAN CEMENTERIO DE VIENA

HUGO BAAR — CAMINO DEL CEMENTERIO

No hemos de manifestar la forma galana como el crítico italiano señor Picca estudia a esos artistas, y el acierto con que nos presenta la idiosincracia peculiar de cada uno de ellos.

A parte de esos estudios, son también merecedores de elogio los de conjunto, donde analiza el autor la producción estética en los países escandinavos, en España, Holanda, Inglaterra, Bélgica, Francia, Alemania, Austria, Hungría, Rusia, Japón, Estados Unidos e Italia. Contiene, además, un capítulo sobre artistas suizos, griegos, armenios y balkánicos.

Véase, pues, cuan de interés encierra ese libro editado por el Instituto italiano de Artes gráficas, de Bérgamo.

Añádese a texto tan nutrido, lo profuso de las reproducciones, y se deducirá fácilmente la importancia que reviste este libro para quienes pretendan enterarse del movimiento artístico en los tres primeros lustros del siglo XX. Es un índice que, andando el tiempo, será consultado con especialísimo interés.

Restauración del Arte hispano-árabe en la decoración exterior de los libros. — Comunicación leída ante el *Segundo Congreso Nacional de las Artes del Libro*, en Madrid, el día 29 de marzo de 1913, por R. Miquel y Planas, Presidente de la *Asociación Patronal de Encuadernadores de Barcelona* y de la sección de Literatura del Ateneo Barcelonés, director de la revista *Bibliofilia*. – Barcelona. Publicado por la casa Miquel-Rius. 1913.

Dase cuenta en este breve pero substancioso trabajo de algunos encaminados a la restauración del arte mudéjar en la encuadernación. Mas antes de entrar de lleno en ello, se extiende el autor en pormenores de carácter histórico y técnico relacionados con el arte del cuero entre nosotros, ofreciendo, además, una descripción minuciosa de nueve ejemplares de encuadernaciones mudéjares, de varias bibliotecas españolas. Llega a la conclusión de que el arte mudéjar decora principalmente el cuero de las encuadernaciones con una serie de combinaciones de cuerdas entrelazadas metódicamente, que generan un cierto número de trazados continuos o circuitos, cuyo estudio ha podido servir de base a la restauración moderna de dicho arte, en lo que se ocupa seguidamente el señor Miquel y Planas, poniendo en antecedentes de las labores que tiene efectuadas para la aplicación del estilo mudéjar en la encuadernación de libros góticos españoles, de manuscritos de los siglos XIV y XV, y de ediciones de la primera mitad del siglo XVI impresas con caracteres redondos. Describe, luego, los varios elementos decorativos y de composición para orlas y frisos y para fondo o campo que cabe utilizar para la reproducción del arte mudéjar de las encuadernaciones.

JOSÉ DE MEHOFFER — LA COMUNIÓN DE JUAN SOBIESKI

Por diversos conceptos cabe, pues, llamar la atención sobre esas páginas.

Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. — Studien zu ihren werken und zur kunts ihrer zeit mit mehreren katalogen zu Rogier. Friedrich Winkler. Strassburg. J. H. ed. Heitz.

El autor ofrécenos puntos de vista no exentos de interés acerca del maestro de Flémalle y de Roger van der Weyden, contemporáneo suyo. Parte de la obra está consagrada a la exposición de una cronología de las obras pictóricas de este último, a un catálogo razonado de las mismas y a pormenores que le afectan. Al final reprodúcese una serie de obras del Maestro de Flémalle, de Roger van der Weyden, y del maestro de la exhumación de San Huberto.

J. SOROLLA — EN LA PLAYA DE VALENCIA

EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BUENOS AIRES

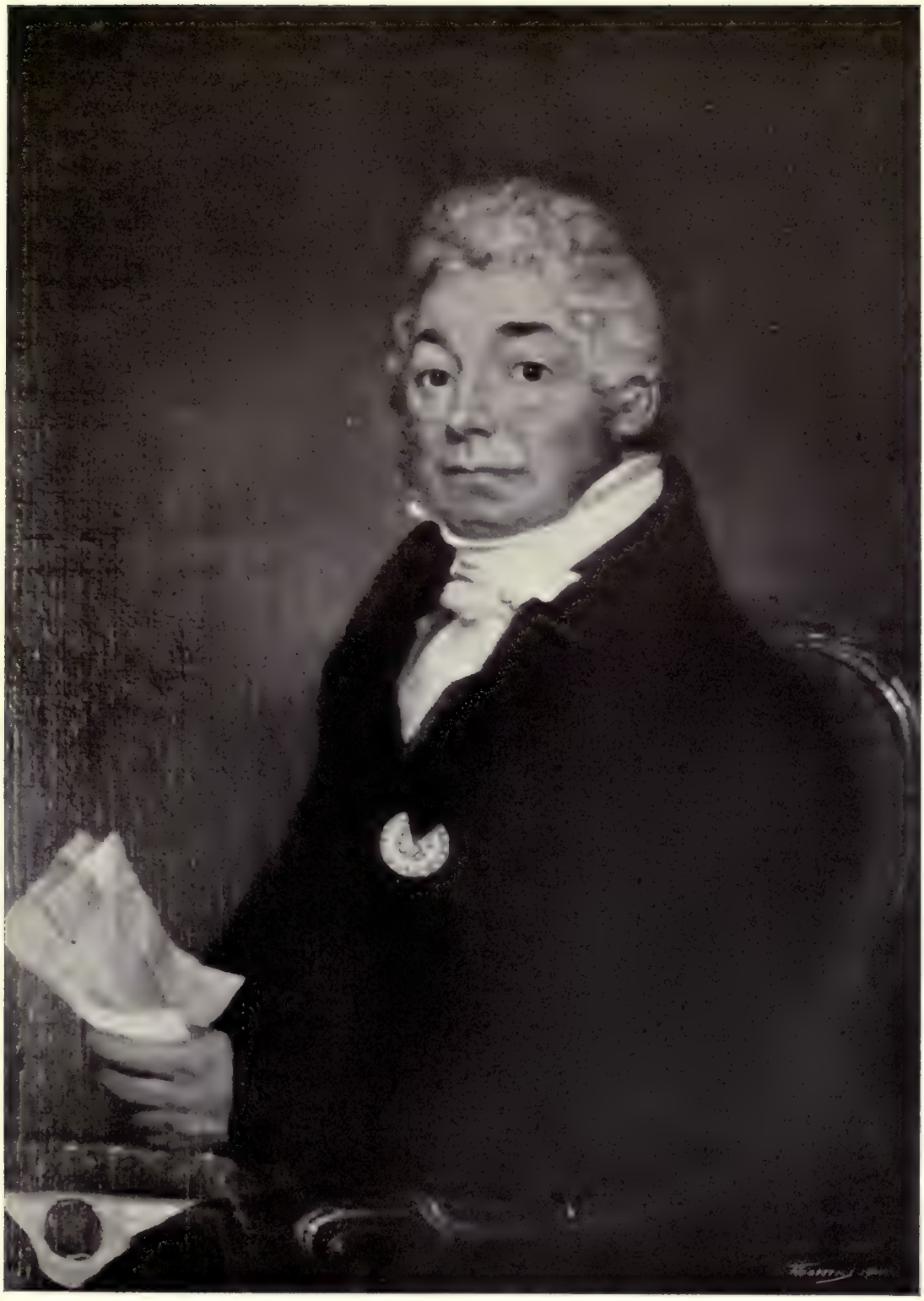
EN Europa se tiene una idea muy equivocada sobre la cultura intelectual de los argentinos. Se cree que sólo nos preocupamos del trigo, de las lanas y de otros valores materiales. Nada menos exacto, sin embargo. Mi patria cuenta con sabios, escritores y artistas eminentes, algunos de los cuales han adquirido reputación universal. Así Ameghino, un hombre de genio, ha sido considerado como el mayor naturalista de esta época; Drago fué invitado por Inglaterra y Estados Unidos para resolver, como árbitro, el viejo conflicto entre ambos países sobre el asunto de las pesquerías; Rogelio Irurtia es, para quienes conocen su obra genial, el más grande escultor contemporáneo después de Rodín, no faltando opiniones muy autorizadas que le coloquen sobre el artista francés; de Zonza Briano se dijo en Roma que había demostrado cómo Miguel Angel podía tener un continuador; y, finalmente, mientras notables médicos, naturalistas y filósofos argentinos enseñan en París sus nuevos procedimientos o doctrinas, las obras de nuestros escritores jóvenes son traducidas a los idiomas europeos. Por otra parte, en pocas ciudades se lee tanto como en Buenos Aires. Nuestra capital constituye actualmente el mejor mercado para la librería española y la librería francesa, y el mejor mercado también, salvo París, para la producción pictórica mundial. El año anterior fueron expuestos cerca de seis mil cuadros, y en el momento de escribir estas páginas se hallan abiertas seis grandes exposiciones, con obras de firmas universalmente célebres. Por fin, diré que nuestro Museo de Bellas Artes, del que voy a hablar en este artículo, puede compararse con las mejores galerías europeas de Arte moderno; por ejemplo, la del Luxem-

H. ANGLADA — ESPERA

burgo. El Museo de Buenos Aires fué fundado hace apenas diez y seis años. En tan corto espacio de tiempo se ha conseguido reunir cerca de cuatro mil cuadros. Están representados todos los países, todas las escuelas, casi todos los grandes artistas modernos.

MARIANO FORTUNY — PROCESIÓN SORPRENDIDA POR LA LLUVIA

No obstante ser éste un museo de arte moderno, hay en él un buen número de obras antiguas. Ribera, Murillo, Teniers, Tintoretto, Van Ostade, Van Oost, Alonso Cano, Sánchez Coello, Greuze, Le Sueur, Rigaud, Juan de Joanes, Luca Giordano, Salvator Rosa, Tiépolo y algún otro, producen al visitante, en la sala un tanto oscura en que están confinados, no sé qué extraña impresión de vejez y anacronismo. Y es que en la vida tumultuosa y moderna de la «ciudad tentacular» tales ejemplos del pasado cobran cierto carácter milenario y anacrónico. Son casi todos cuadros de mediano valor, salvo el doliente *Ecce Homo* de Juan de Joanes. De Goya existen tres cuadros; pero Goya no es antiguo, sino más bien moderno; lo es por su espíritu, por su técnica y por haber vivido



RETRATO DE CARLOS DEFORETS
POR GOYA

casi treinta años del siglo XIX. El *Retrato de Carlos Desforets*, del autor de los *Caprichos*, es una obra vigorosa y a la vez fina; está ejecutada con la habitual seguridad del genial artista y la expresión del rostro, llena de inteligencia, de distinción, de reposo, da una rara impresión de vida. La escuela mejor representada es la francesa. Desde los paisajistas de la escuela de 1830 hasta los más audaces artistas modernos como Henry Martín y Luciano Simón, no hay sino muy pocos nombres ilustres de quienes el Museo no posea ningún cuadro. En 1912 fué adquirido *El Estanque de Ville d'Avray*, de Juan Bautista Corot, a quien debe considerarse como el más grande artista de su tiempo. *El Estanque de Ville d'Avray* es una obra encantadora que admiramos, no sólo por la emoción estética y sentimental que nos causa, sino, también, por la prodigiosa habilidad del maestro. Hay otras telas de Corot algunas de las que, como *La tarde*, contienen todas las cualidades del artista. Los animalistas Troyon y Jacque, los paisajistas posteriores a Corot y que en cierto modo fueron sus discípulos, y algún otro artista como Ziem, incluídos todos ellos, más o menos justificadamente, en la escuela de 1830, se hallan bien representados. De Ziem hay un cuadro magnífico: *Molinos al borde del río*. Es un paisaje de colorido suntuoso y extraño, una obra a la vez amplia y minuciosa, robusta, personal, lejos de los procedimientos de 1830: Ziem ha hecho un cuadro impresionista, de un impresionismo discreto y eficaz. De los orientales, sólo hay en el Museo cuadros de Dinet, que fué tal vez el mejor. *Las lavanderas* y *La*

CESÁREO QUIRÓS — ANGELUS

E. CARRIÉRE — LOS DOS AMIGOS

MUJER QUE MIRA, POR E. CARRIÈRE

FÉLIX ZIEM — MOLINOS AL BORDE DEL RÍO (HOLANDA)

mensajera de Satán son dos telas excelentes.

El grupo realista ocupa en la historia del arte francés un lugar excepcional. Desgraciadamente no hay en nuestro museo nada de Millet.

En cambio, figuran dos interesantes marinas de Courbet, y varios cuadros de Ribot y Fantin Latour, entre los que debo citar un admirable auto-retrato de este último.

El impresionismo y las tendencias congéneres o derivadas, imperan en el Museo. Desde los más eficaces precursores inmediatos, como el citado Fantin Latour y como Monticelli, hasta los neoimpresionistas y puntillistas, los grandes maestros de la escuela, salvo Manet, pueblan la galería argentina con sus obras audaces y a veces de estilo atormentado. De Claudio Monet existen dos bellos cuadros: *Orillas del Sena* y la *Orilla del Lavacourt*. Ambas son típicas en la obra de Monet. Un curioso cromatismo confunde y mezcla los detalles abigarradamente; la luz aparece estudiada con minuciosidad excesiva; falta sentimiento, carácter, poder de evocación. Monet es de aquellos artistas que no son sino pintores; sus cuadros no nos evocan nada, no nos hablan al alma, no agregan nada a nuestro espíritu. Superior a Monet, desde estos puntos de vista, me parecen Pissarro, Sisley y sobre todo Degas. De Pissarro hay en el Museo un buen cuadro adquirido recientemente, y de Sisley *El Sena en París*, en donde puede verse la influencia de Monet. Hay dos obras de Degas. Una de ellas, *Arlequín baila*, es un pastel admirable donde el maestro ha puesto toda su finura psicológica, su sentido originalísimo del claro obscuro, su personalidad inconfundible, su gracia, y aquel arte singular que le permitía revelar el movimiento, y aquella amplitud y espontaneidad suyas, tan distantes de la trivial minucia de Detaille. De Renoir, el exquisito, el delicado artista, poseemos un cuadro excelente y representativo, titulado *Madre e hija*. Finalmente citaré una soberbia tela de Eugenio Boudin, el maestro de quien ha dicho acertadamente un crítico tan autorizado como Mauclair que «sus telas harían el orgullo de las galerías mejor compuestas». El Museo posee también diversas obras

EL ESTANQUE DE VILLE D'AVRAY, POR COROT

CLAUDIO MONET — ORILLA DEL LAVACOURT

de aquellos originales artistas derivados del impresionismo y que descollaron principalmente como ilustradores, es decir, de Raffaelli, de Forain, de Cheret, de Renouard. De Raffaelli, uno de los más eminentes artistas contemporáneos, existen en el Museo cuatro producciones, sin contar tres grabados en colores. La *Anciana en la nieve* y *El leñador y su perro* contienen aquel gran amor hacia los humildes que es característico en Raffaelli;

CARLOS COTTET — PUENTE EN ROYANS (DELFINADO)

LA MUJER Y EL TORO, POR A. ROLL

La ruta abandonada es un extraño y evocador paisaje pintado en la nueva manera que parece haber adoptado el artista. En cuanto al cuadrito *El jardinero,* lo encuentro de una precisión y una realidad admirables.

Puvis de Chavannes, Carrière, Besnard, Roll, Gavarni, Cottet, Le Sidaner, grandes espíritus, artistas modernísimos, pero que no han sido dominados por el impresionismo o las tendencias derivadas de tal escuela, ocupan un alto lugar en el Museo. De Puvis hay dos sanguinas; de Gustavo Doré dos cuadros interesantes; de Besnard dos obras excelentes como todo lo suyo; de Roll el magnífico cuadro *La mujer y el toro,* que fué premiado con medalla de oro en el Salón de París, — y que, por un descuido del gobierno francés, se halla en Buenos Aires.—*El Abuelo* y un admirable retrato de Alejandro Dumas, hijo; y de Gavarni varios dibujos característicos. Carrière está representado por tres cuadros. Uno de ellos, *La mujer mirando,* es excelente y está ejecutado en el estilo singularísimo de *Maternidad* y otros cuadros célebres del autor. En *Los dos amigos* la técnica difiere, sin ser fundamentalmente diversa; hay más claridad, más dibujo. Se ve que este cuadro, una obra maestra, pertenece a una técnica que ha sido el punto de partida de la otra. Es, sin duda, anterior y probablemente se trata del cuadro que con igual título señala Seailles en su bello libro sobre Carrière como pintado en 1884, y que mereció mención en el salón de dicho año y pertenecía al señor J. Courtin-Dartigues. Para concluir con la escuela francesa citaré *La manicura,* admirable cuadro de Caro-Delvaille, quien recuerda en esta tela a Goya y a Manet; citaré igualmente el encantador y evocador cuadro *Casas,* de Le Sidaner, superior, según mi entender, al cuadro *La mesa* que del mismo artista posee el Museo del Luxemburgo; el *Puente sobre el Vext,* de Henry Martin; y los cinco cuadros de Cottet, el más vigoroso y personal de los actuales artistas franceses. Tres de estos cuadros, *Puente en Royans. Retrato de Mlle. J. L. B.* y *Bretonas en torno de la iglesia incendiada* son realmente magistrales. Hay, también, en nuestro Museo, obras de ciertos artistas muy famosos, pero con los cuales mi estética no comulga. Hablo de Meisonnier, de Benjamín Constant, de Juan Pablo Laurens, de Lhermitte y de muchos otros.

JOSÉ BAIL — LA COMIDA DE LAS SIRVIENTAS

Los pintores españoles contemporáneos constituyen, a mi juicio, los mejores pintores

EL SENA EN PARÍS AL AMANECER, POR ALFREDO SISLEY

que existen actualmente. No son muchos; pero todos tienen personalidad y un vigor que no hallo en los artistas franceses. Y no me refiero solamente a Zuloaga, a Anglada, a Sorolla y a otros ya consagrados por la fama. Hay en España cinco o seis artistas jóvenes tan fuertes como los nombrados; por más que aun no tienen la fama de aquellos. ¿Necesitaré decir que estoy refiriéndome a Anselmo Miguel Nieto, a Romero de Torres, al aguafuertista Ricardo Baroja, a Darío de Regoyos y a Joaquín Mir, aunque no sean precisamente jóvenes los dos últimos? Desgraciadamente estos artistas no están representados en nuestro Museo, y eso que desde 1910 han sido expuestas obras de todos ellos en Buenos Aires. La comisión de Bellas Artes prefiere el mediocre Jacque, un discreto pintor de animales, al raro talento del exquisito Anselmo Miguel Nieto, un hermano espiritual de Rafael Lauzio, y al heredero de Goya que es Ricardo Baroja. ¿Hasta cuándo hemos de necesitar las muletas de la fama para juzgar el valor de los artistas?

D. MORELLI

LA VISITA A LOS SANTUARIOS

Entre los cuadros españoles del Museo se destacan en primera línea los tres de Zuloaga: *Las brujas de San Millán, La vuelta de la Vendimia* y *Españolas y una inglesa*. El primero es la obra maestra de Zuloaga y una de las piezas capitales de la colección. En *La vuelta de la Vendimia*, que recuerda excesivamente a Velázquez, el estudio fisionómico de los diversos tipos es extraordinario. En cuanto al tercero, me parece indigno de Zuloaga. Es, además, un cuadro repugnante. Sorolla está representado por cinco telas. La acuarela *Mucha alegría* y el *Lobo de mar* son particularmente interesantes; *La última copla* es un cuadro lleno de brillantez y colorido, y *En la costa de Valencia*, la mejor obra de las cinco, sorprende por su luminosidad, su vida, su realismo. Creo que Sorolla ha pintado pocos cuadros tan bellos como este. Al valor dramático, al vigor, que son habituales en él, se unen, en este cuadro, cualidades que raras veces ha demostrado: sentimiento poético, gracia y hasta elegancia. Anglada Camarasa, el potente pintor catalán, subyuga

con una obra maravillosa titulada *Espera*. Hay también una deliciosa *Chica inglesa* del mismo. Rusiñol, Pradilla, Fortuny, Bilbao, Villegas, Martín Rico, Domingo, Sánchez Barbudo, están muy bien representados. De Lucas hay un goyesco *Interior de iglesia*, y de Goya una *Fiesta popular* interesantísima y el *Retrato de Carlos Desforets*, del que ya he hablado. No me extiendo a propósito de los cuadros españoles, pues he de escribir más tarde un artículo en estas mismas páginas sobre el Arte español en el Museo de Buenos Aires.

La escuela belga sigue en importancia. No son muchos los cuadros de artistas belgas, pero casi todos son magistrales. De Jef Leempoels hay dos viejos unidos de la mano — el cuadro se titula *Amistad* — cuya fisonomía sorprende por el estudio minucioso que de ella ha hecho el artista y por ser reveladora del alma de los personajes. El año anterior expuso este artista en Buenos Aires cuarenta y tres obras; y bien: yo afirmaría que ninguna de ellas superaba a su *Amistad* del Museo. Notables también son *Los rayos*, del maestro Franz Courtens, la *Hora vespertina*, un cuadro encantador y sutil de Dalaunois, un paisaje de Verstraeten, los *Viejos sauces* de Wytsman y *La gran iglesia de Veere* de ese mago del pastel que es Cassiers. Pero las mejores obras de artistas belgas en nuestro Museo son indudablemente las de Villaert. *Día de mercado* nos muestra algunos hombres tratando de sus negocios en una plazuela flamenca, entre pesados carros y cajones de mercaderías, junto a una iglesia de paredes negruzcas, teniendo al fondo la visión casi mística del *beffroi* envuelto por las brumas de un tedioso día gris.

J. LAVERY — LA RUBIA

La escuela italiana cuenta con más cuadros que la belga; pero son casi todos mediocres. No hay nada de Segantini, quien en realidad era suizo, pues no es posible conformarse con la trivial vaquita indigna de cualquiera Rosa Bonheur y que aparece bajo el nombre del gran artista. Tampoco hay nada de Ettore Tito, a quien se debe considerar como el más grande pintor italiano contemporáneo,

ni de Zanetti. Los mejores cuadros de la escuela italiana existentes en la galería son los dos de Ferruccio Scattola, *Los creyentes,* de Felipe Carcano, *Alrededores de Turín,* de Lorenzo Delleani, un retrato de Selvatico y *La visita a los santuarios,* de Domingo Morelli.

Entre los artistas ingleses hay que mencionar en primera línea a Alfredo East Su cuadro *Un valle en el interior de Inglaterra* es a la vez clásico y moderno. Nada más poético que este paisaje. Los árboles, el río, la llanura lejana, el cielo mismo, todo parece envuelto en un recogimiento panteísta y profundo. Yo me permito considerarlo una obra maestra, y es, sin duda alguna, uno de los más bellos cuadros del Museo. Jonh Lavery, el pintor de las mujeres distinguidas, está representado magníficamente por *La rubia,* un cuadro donde se revela toda su maestría técnica y sus altas condiciones creadoras. De Frank Brangwyn hay un cuadro, *El hojalatero,* y un aguafuerte personalísimo y vigoroso, titulado *Santa Maria della salute.*

J. VILLAERT — DÍA DE MERCADO

Otras escuelas están representadas en el Museo. Jongkind, el admirable maestro que adivinó el impresionismo, nos encanta los ojos con su *Crepúsculo de verano cerca de Dordrecht.* Los norteamericanos Dessar y Barthold ocupan dos lugares predominantes en la galería; el primero con su excelente tela *Cargando madera,* y el segundo con su *Mujer con una gallina,* un cuadro realista ejecutado con gran sobriedad, vigor y minuciosidad y que recuerda, por sus cualidades, a los viejos maestros holandeses. Un dinamarqués, Gustavo Brock, luce un excepcional talento de retratista, en su *Nusen,* y el inevitable y casi siempre encantador Thaulow, artista noruego, nos decepciona un tanto con un cuadro de mediocre valor. El renovador alemán Ludwig Dill resalta junto a los demás artistas de su país represantados en el Museo; y entre los cuadros de los pintores suecos, nada comparable al de Gottfrid Kadstenius: *El abeto.* Es ésta una obra bellísima. Desemboca en el mar un ancho río cuya orilla izquierda está formada por armoniosas barrancas, a la derecha, y en primer plano, se yergue un abeto melancólico. Los reflejos del sol que desaparece doran ligeramente las barrancas, bajo las cuales el agua adquiere una intensa tonalidad azul. No puede darse combinación más armónica y a la vez más original de los colores. Una gran poesía se desprende de esta noble tela y bastaría ella sola para honrar al arte de Suecia, si no existiese también una obra del genial Zorn.

¿Y los argentinos? preguntará el lector. Los argentinos no hacen mal papel en esta galería verdaderamente internacional. No hay objeto en nombrarlos, pues no creo que sean conocidos fuera de mi país. Sería preciso describir sus cuadros y reproducirlos, lo que exigiría todo un artículo especial. Nada se ha escrito hasta hoy sobre la pintura ar-

GOPS MOR, POR A. ZORN

gentina. Y como estoy convencido de que tal tema sería una revelación para los lectores de MVSEVM, quizás algún día realice tan para mí simpática y patriótica tarea, que espero será acogida con simpatía en el continente europeo, que podrá así formar concepto de los artistas de mi país.

El Museo de Bellas Artes significa una de las mejores demostraciones de nuestra cultura. Revela, a pesar de ciertas deficiencias, que domina entre nosotros un gusto sano y excelente, un criterio libre y ajeno a toda suerte de prejuicios, el noble deseo de realizar una obra digna de nuestro porvenir. En éste confiamos para llegar a la posesión de una escuela nacional, bien determinada, con carácter inconfundible, en la cual se refleje categóricamente el temperamento peculiar de nuestro pueblo, y donde el alma de éste constituya algo que haga de las producciones de nuestros escultores y pintores una obra nacional. Claro que esto no se improvisa, y que hay que dejar que el tiempo, el gran elaborador, venga en ayuda de nuestros esfuerzos, que no habrán de menguar jamás. Mas esperemos que el entusiasmo actual por la cultura artística dé su fruto con los años. Hagamos votos para que sea cuanto antes. En el interín, no desmayemos, sigamos nuestra labor, puesto el pensamiento en la patria.

MANUEL GÁLVEZ.

ALFREDO EAST — UN VALLE INGLÉS

BARTOLOMÉ RUBEUS — TRÍPTICO DE LA CATEDRAL DE ACQUI

ARTE ESPAÑOL PRIMITIVO EN PISA Y GENOVA

CUANDO se visita a Pisa y Génova adviertese pronto la existencia de antiguas relaciones artísticas de aquella región de la Italia meridional con nuestra España, especialmente sostenidas en la costa levantina, y, si se quiere precisar mejor el concepto, con Barcelona y Valencia. Visible es aún hoy, en ambas regiones, ese intercambio, justificándolo, de un lado, los textos conservados en los archivos, y de otro las obras de arte, como por ejemplo la cerámica, telas, pintura y singularmente la escultura. En marzo de 1912, cumpliendo una misión oficial, nos fué necesario estudiar la fisonomía de estas relaciones, cuyo origen se remonta, como hecho documentado, a los primeros años de la alta Edad Media.

El programa de ese estudio, de tan vital interés histórico para España, debería abarcar el análisis arquitectónico de la iglesia de Santa Catalina de Pisa, y, en particular, las dos puertas laterales de arcos de medio punto y dovelaje de ladrillos, construcción gemela a la que se observa en muchas edificaciones análogas de los siglos XIII y XIV en la frontera aragonesa de Cataluña y aun en el Bajo Aragón. Este sistema constructivo tiene estrecha relación con el usado en algunos de los edificios religiosos de la comarca turolense, sin olvidar las famosas torres que decoran a Teruel. Otro de los capítulos de semejante estudio habrá de ser, por varios motivos, el de

la cerámica o loza vidriada, llamada pisana. Los ejemplares de platos que hemos podido examinar en aquella antigua ciudad, incrustados en las torres y fachadas de las iglesias, como también en algunos edificios particulares, acusan una composición y técnica similar a la cerámica hueca y plana de las regiones valenciana y aragonesa en las centurias décima tercera y décima cuarta. Estas relaciones no están aún bien definidas. Seguramente se aclimató este arte en la región pisana por conducto de los ceramistas árabes valentinos o turolenses.

Descúbrense, también, en la propia Pisa, como en los pueblos inmediatos, huellas profundas del arte pictórico levantino, exportado directamente de España. El Museo Cívico, uno de los más interesantes para el estudio del arte meridional primitivo, conserva varias obras que corresponden, de una manera cierta, a nuestro arte nacional.

Señalada con el número 1 hemos hallado en la sala VI una tabla pintada a la tempera, representando a Santa Ursula. Aparece la santa de frente, vistiendo rico manto bordado en oro; en la mano siniestra sostiene un libro y en la opuesta un estandarte con la cruz de Pisa. Al pie de la imagen, y en letras monacales, es dable leer la siguiente inscripción:

SCA. ORSVLA. REGINA. DI BRETAGNA.

Esta obra figura clasificada entre las dudosas de la escuela pisana del siglo XV, y debe relacionarse con otra tabla expuesta igualmente en la propia sala, con el número 28 y la calificación categórica de escuela pisana de igual centuria que la anterior. Represéntase a Santa Eulalia, patrona de Barcelona, la cual aparece de pie y frente, con un libro cerrado en la mano izquierda, la palma del martirio y un lirio en la diestra. A sus pies, este epígrafe:

SCA. HVLARIA. DE BARZELONA. VERGINE. E MARTIRE.

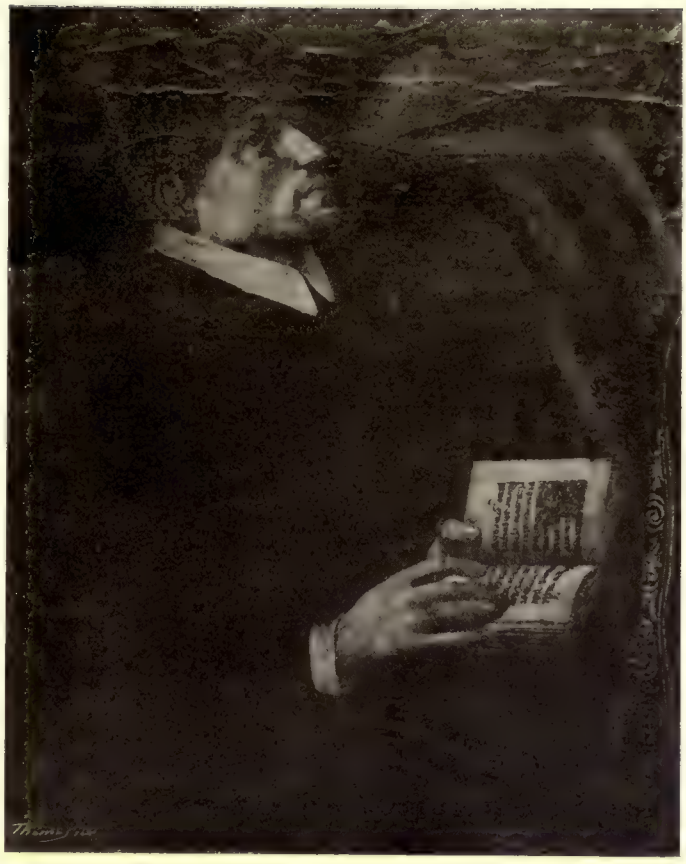
Estas dos tablas formaban parte de un tríptico, cuyo cuadro central debe haber desaparecido. Tanto por la arquitectura como por la técnica, pertenecen, indiscutiblemente, a un maestro anónimo catalán, del primer decenio del siglo XV.

DETALLE DEL TRÍPTICO DE ACQUI

El director del Museo, señor Bellini Pietri, en el Catálogo (1) dice que estas dos tablas constituían los lados de un tríptico, siendo la del centro, la señalada con el n.º 15 de la sala séptima, la Virgen con el niño Jesús en brazos, firmada con el nombre de Dominico de Asti, pintor pisano que floreció en los primeros

(1) Bellini Pietri: *Catálogo del Museo cívico de Pisa.* — Pisa, 1906, págs. 141 y 150.

años del siglo XVI. Esta tabla no corresponde al primitivo retablo y así debieron comprenderlo los organizadores del Museo al separar los dos fragmentos laterales de la central. Mas no está en lo cierto el autor del Catálogo al considerarlas de distinta mano. Ambas pertenecen al mismo autor anónimo; error nacido de que la Santa Eulalia fué bárbaramente restaurada, modificando el primitivo fondo liso de oro, con adornos geométricos, por otro radial. Modificóse también la cúspide o remate, en donde se pintó un Padre Eterno, alcanzando la modificación hasta el letrero colocado a los pies de la imagen, usando un alfabeto que caligráficamente no corresponde a la pintura original.



EL DONANTE DEL TRÍPTICO DE ACQUI

No figuran en el Catálogo las dimensiones de las obras expuestas en el Museo. Nosotros hemos medido las dos tablas. La de Santa Ursula tiene de alto 195 cm.; ancho 72 cm.; la de Santa Eulalia 195 cm. por 68 y medio.

La historia de las mismas no es conocida. Parece indudable proceden de la capilla que la colonia catalana tenía en la iglesia del Carmen, contigua al altar mayor, y que antes, según noticias, había pertenecido a la familia de Podio (Puig). En 1427 fué cedida a los catalanes. La colonia de estos era muy numerosa en Pisa, gozando de gran influencia comercial. Conquistada la ciudad por los florentinos en 1406, concediéronles muchas franquicias y el dereeho de nombrar un Consul que representase y defendiera sus intereses (2). Con este motivo, la población catalana de Pisa constituyó una verdadera colonia legalmente organizada, a semejanza de las que los activos florentinos tenían en varias regiones de Italia y en España.

Otra obra importante existe en el Museo pisano; pero mal clasificada como las anteriores. Se halla expuesta en el llamado Vestíbulo, señalada con el n.° 1. Es un tríptico en el que se representan pasajes de la vida de Santa Catalina. La tablilla indicadora ostenta la siguiente atribución: «LUCAS DI LEYDA (?)».

Cuando penetramos en el pequeño departamento donde el tríptico ocupa lugar preferente, calificamos desde luego como errónea la atribución mantenida en el Catálogo del señor Bellini Pietri (3). Un ligero examen fué suficiente para justificar nuestra

(2) Capmany: *Marina y Artes de la antigua ciudad de Barcelona.* — Madrid, 1792. Vol. III, pág. 186.

(3) Esta atribución no es en realidad del señor Bellini Pietri. Procede de los inventarios del Museo anteriores al Catálogo de 1906. El citado señor se proponía rectificar el texto dedicado al retablo en armonía con nuestras observaciones; pero su fallecimiento, ocurrido en 3 de Marzo último, no habrá dado lugar a la corrección.

afirmación. Pertenece por completo dicha obra al arte levantino español de la segunda mitad del siglo xv. Provisionalmente se puede atribuir a un maestro derivado de Luis Dalmau, el artista valenciano que pintó la tabla *La Virgen «dels Concellers»* de Barcelona (4).

A este arte corresponde, tipológicamente, la imagen de Santa Catalina, reproducida de pie en el compartimento central, teniendo por fondo arcadas góticas, al través de las cuales se ve una ciudad (5). En los dos compartimentos laterales se reproducen pasajes de la vida de la Santa mártir, e igualmente en los siete cuadros de la predela o banco. La arquitectura gótica que decora este retablo, pertenece también a nuestro arte levantino, como lo son los azulejos pintados en el suelo de las tres tablas. Procede este retablo del Monasterio de Santo Domingo de Pisa, ignorándose la historia anterior a su ingreso en el Museo. Esta obra ha sido objeto de estudios particulares, atribuyéndola, sin fundamento, a Bartolomé Bermejo, el *Rubeus* del S. Miguel de Tous, Valencia, hoy en la colección Warnher. El señor Walter Dowdeswell fué el primero en señalar esta atribución (6). También es de la misma opinión el señor Pellati, expuesta en un articulo titulado *«Bartolomeus Rubeus e un triptico firmato della Cathedrale di*

MUSEO CÍVICO DE PISA — SANTA ÚRSULA

(4) Tramoyeres Blasco: *El pintor Luis Dalmau*. Cultura Española. — Madrid, 1906, n.º VI.

(5) El Profesor de Bruselas e historiador del arte flamenco, señor Fierens Gevaert, ha dicho (*Cronique des Arts*, París, 1906, n.º del 2 de Enero) que las dos torres que se ven al fondo de la tabla central son la torre de *Notre Dame*, y la del Beffroi, de Brujas. Este hecho justifica nuestra opinión de que el autor del tríptico fué un discípulo de Luis Dalmau, el único pintor español de aquel período que consta visitó a Brujas. Ni el señor Dowderwell ni el señor Fierens Gevaert, conocían, cuando se ocuparon del retablo de Santa Catalina, nuestro trabajo sobre el primer imitador español de Juan Van Eyck.

(6) Dowdeswell: *The Burlington Magazine*.— Londres, 1906, n.º 34. vol. VIII.

Acqui» (7). Nuestra atribución la consideramos más fundamental que las anteriores. No se ven en el retablo de Santa Catalina las cualidades estilísticas y de técnica que caracterizan el tríptico existente en la sacristía de la catedral de Acqui, firmado por Bartolomeus Rubeus, famoso pintor que se cree lo sea el Bartolomé Bermejo que en 1490 pintaba la *Piedad* del canónigo Desplá, de la Catedral de Barcelona. El tríptico pisano es una obra que corresponde al período eykiano, el cual inicia, en la región levantina de España, Luis Dalmau. En cambio, el de Acqui, en el Moserrato, sin haber perdido el recuerdo de la influencia flamenca ofrece detalles propios del arte italiano coevo, según puede verse en las ilustraciones de este artículo, debidas a la amabilidad del señor Pijoan (8).

(7) Pellati: *L'Arte.* — Roma, 1907, VI.

(8) Pijoan, J.: *Asigned Triptrich by Bartolomé Bermejo at Acqui.* — *The Burlington Magazine.* — Londres, 1912, vol. XXII.

MUSEO CÍVICO DE PISA — SANTA EULALIA

De todas suertes, la existencia de estas obras netamente españolas en la región pisana, acusan una confraternidad artística digna de estudiarse con sujeción a un criterio rigurosamente sistemático, abarcando al propio tiempo, por razón geográfica, a toda la Liguria, y en especial al arte cuatrocentista de Génova, en donde se ve un arte derivado del flamenco, propagado, sin género de duda, en toda la costa liguriana, por artistas procedentes de Valencia y Barcelona, o derivados de sus centros pictóricos.

Opinión ésta ya corriente entre los críticos italianos, los cuales, no obstante su gran entusiasmo por el arte patrio, vénse obligados a reconocer la influencia de la pintura española del cuatrocientos sobre el arte de la Italia meridional. Pellati afirma que el estilo de los maestros cuatrocentistas genoveses Domenico Maccari y Ludovico Brea, y de otros pintores de aquel mismo

RETABLO DE SANTA CATALINA
(MUSEO CÍVICO DE PISA)

tiempo que revelan influencia flamenca, no la recibieron de Justus d'Allamagna y Corrado de Alemagnia, que trabajaban en Génova y sí de los maestros valencianos y catalanes, añadiendo que el mismo Brea, fué artísticamente educado en nuestra escuela levantina (9). La técnica y estilo de Juan Van Eyck y de su escuela pasó de Flandes a España, y de España a la Liguria, repitiéndose aquí el mismo fenómeno que se observa en las regiones napolitana y siciliana, durante la segunda mitad del siglo xv.

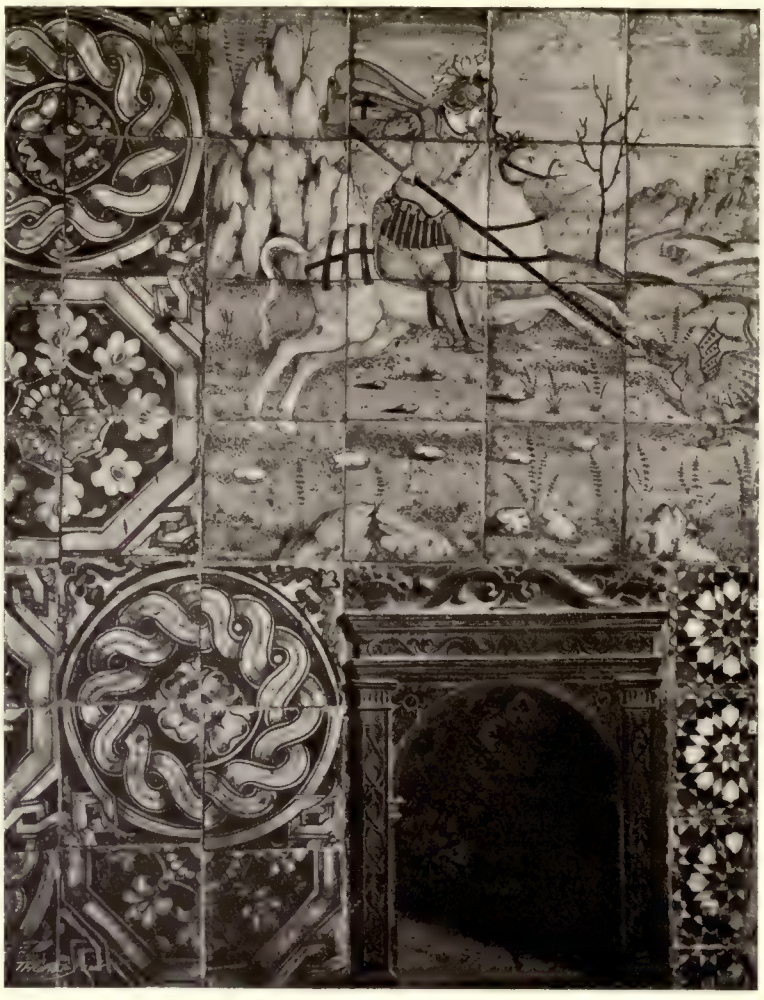
Continúan estas influencias en el siglo xvi y posteriores. Faltan desentrañar, de un modo más perfecto, las relaciones artísticas entre Génova y España. Notorias son en orden a la escultura, pero cabe profundizar más en este particular tema. Lo propio ocurre repecto a la parte cerámica, digna de examen y en especial el arte azulejero. La tradición es genuinamente española y aun sospechamos que su difusión y desarrollo en la Italia meridional nos pertenece por completo, contribuyendo a su desenvolvimiento los alfareros sevillanos y valencianos, según puede rastrearse por los ejemplares que hemos visto en la insigne Génova, similares a modelos corrientes entre nosotros durante los siglos xvi y xvii. Citemos, como uno de los varios ejemplos, los chapados de azulejos representando a San Juan Bautista y a San Jorge, con sus respectivas cenefas decorativas, existentes en la iglesia de Santa María de Castello, de aquella ciudad, atribuídas, con notorio error, al siglo xiv y arte de Faenza.

Las huellas de la influencia artística de España, son visibles, según tenemos dicho, en toda la Italia meridional. En nuestras conferencias de vulgarización dadas en el Ateneo de Madrid en Diciembre de 1913, organizadas por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, y en la Memoria presentada a la Junta de ampliación de estudios, como resultado de la investigación personal que realizamos durante el año 1912 en Nápoles y Sicilia, quedan expuestos los puntos generales de esas relaciones. Todos ellos

SAN JUAN BAUTISTA
CHAPADO DE AZULEJOS DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE CASTELLO, GÉNOVA

(9) Pellati: *Loc. cit.*

constituyen un campo de exploración no agotada y que ahora va adquiriendo mayor importancia, merced a los novísimos trabajos críticos que simultáneamente se realizan en Italia y España; los cuales hemos de desear que den por resultado nuevos pormenores que esclarezcan debidamente todos los particulares de esa influencia artística que ejerció nuestra nación, según queda dicho, en la Italia meridional. Uno de los aspectos más interesantes de estos estudios es el relacionado con el arte cerámico. No puede negarse el abolengo hispánico de ese arte. Adviértese su influjo al examinar los orígenes de semejante producción en todos, o la mayor parte de los centros productores de la Italia central y meridional. La existencia de ceramistas pisanos en Sevilla, por ejemplo, no indica que fueran ellos precisamente los importadores de esta industria a la ciudad hispalense. Aportaron, es cierto, elementos nuevos y contribuyeron a la renovación de los antiguos modelos locales; pero en lo esencial subsistió la influencia histórica de los talleres de Triana.



SAN JORGE
CHAPADO DE AZULEJOS DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE CASTELLO (GÉNOVA)

Persona tan competente en esta rama de la producción artística sevillana, como lo es el docto investigador D. José Gestoso, aunque en su notable *Historia de los barros vidriados sevillanos*, publicada en 1903, concede señalada importancia a la intervención de los ceramistas italianos, reconoce, no obstante, que en Italia tuvieron que ser conocidos los azulejos sevillanos, «y no dudamos, añade, que practicadas investigaciones en los antiguos edificios de Nápoles y de Génova, muy especialmente, nos darían a conocer ejemplares numerosos.»

L. Tramoyeres Blasco.

FELIPE A. LASZLÓ

HE aquí al Laszló que yo conocí hace tres años en Londres: un hombre de mediana edad, a quien no queda pelo de tonto, por ser calvo; simpatiquísimo, de vivo e intenso mirar, suelto y elegante de modales, expansivo y cariñoso. Por si este retrato pecase de impreciso y falto de detalle, atente lector al que el propio Laszló se ha hecho y que aquí se reproduce y de cuyo exacto parecido te respondo.

De su biografía poco sé y nada he pretendido averiguar. Me interesa mucho más su obra. Nació el 30 de abril de 1869 en Budapest, y a sus primeros pasos en la vida, y a sus primeras batallas en la conquista de la fama, puede aplicarse exactamente la frase del gran Adolfo Menzel.

Preguntáronle al autor del «Concierto de flauta» que, entre paréntesis era de menguada estatura, como había podido llegar tan alto.

—Yo, —dijo Menzel, —he subido como las cabras, buscándome la comida en el camino.

Así Laszló, para ganar su vida, mientras trepaba a las alturas de la fama mundial, hubo de apelar al trabajo de retocar fotografías y colorearlas, de decorar porcelanas y a otros análogos expedientes. Sus pequeñas industrias le dieron para vivir y estudiar, y muy joven ganó, en la Escuela de Bellas Artes de Budapest, una bolsa de viaje. Fué a Munich, donde estudió con Liekenmayer, y a París donde trabajó con el gran dibujante Julien, con Lefevre y con Constant. Vuelto a Munich pintó algunos cuadros de género, y entre ellos *La narradora de fábulas,* que llamaron sobre él la atención de la crítica y del público.

F. A. LASZLÓ — AUTO-RETRATO

Acabados la pensión y los subsidios que con su trabajo pudo procurarse, volvió a su ciudad natal y tanteó el retrato con tal éxito que el Gobierno de su país le envió a Dresde para hacer una copia del retrato del príncipe de Rakoczy II; además del encargo que se le había confiado hizo los retratos de varias personas de la familia real de Sajonia y de la alta aristocracia. Después... ¡el triunfo! El retrato de León XIII seguido de los de una cohorte de Reyes, Príncipes, Condes, Duques, desde el Emperador Guillermo al imperialista Roosevelt y las respectivas señoras e hijas. En 1908 hizo una exposición en Berlín, presentando veintiún retratos de la realeza y la aristocracia internacional, y público y crítica, caso excepcional, estuvieron acordes en proclamarle maestro del retrato. Su triunfo más sonado fué en 1907 en la Exposición de Venecia, donde obtuvo medalla de oro por un retrato de señora que el gobierno italiano adquirió para los museos nacionales.

En las últimas Exposiciones de Arte de Barcelona, Laszló ha estado representado por obras muy interesantes y en la VI por un retrato de don Alfonso XIII muy notable y un delicioso estudio de cabeza de niño, que fueron grandemente admirados.

Laszló, que vive en Londres por cierto

regiamente, y que habla el inglés, cosa para mi digna de compararse a cualquiera de los trabajos de Hércules, es húngaro. Aunque él no me lo hubiera dicho lo habría conocido: sus paisanos y amigos de Budapest le discuten y regatean los méritos; sus competidores de Londres le ponen por las nubes. Para un español esto equivale a la partida de nacimiento, como sería para un francés signo de extranjería. Laszló no es profeta en su patria; pero lo es en el mundo del Arte, en el que se le llama el pintor de Reyes.

¿El pintor de Reyes...? Cuando me anunciaron que me sería presentado no pude reprimir un gesto de indiferencia y aun casi, casi, de displicencia. El pintor de Reyes, el pintor de Reyes... Por excepción rara se ve un retrato bueno de Rey o de Príncipe; uno de esos lienzos grandes—por el tamaño—en que todo es aparatoso y convencional, desde la representación política a la plástica del retratado, que merezca la calificación de obra de Arte. ¿Por qué será el que los retratos *oficiales* de Reyes y Príncipes rara vez, no hablo de tiempos viejos, sean obras pictóricas de mérito?

F. A. LASZLÓ — RETRATO DE LA PRINCESA PONILLY DIETRICHSTEIN

He aquí algo que parece un problema de interpretación estética, y que acaso no es tal problema, ya que las más de las veces todo ello depende de que el pintor *ha visto* su modelo dentro de un tipo ya dado como definitivo por el gran público o por la opinión política del artista, o de que el modelo, en estos casos, no concede mucho tiempo para *posar* y hay que pintar deprisa; o que, se han dado casos, en Barcelona hay alguno, en que la mezquindad corporativa llega al extremo de borrar la cabeza de un rey para poner la de su sucesor sobre el mismo cuerpo...

El Arte pictórico que fué un cortesano adulador de los Reyes con Ticiano y con Velázquez, un honrado decidor de verdades con Goya, un discreto disimulador de defectos con Claudio Coello y con Pantoja, parece como si en estos nuestros tiempos se hubiera hecho furiosamente anti-monárquico; pero yo no creo que haya convicción política que obligue a negar que haya Reyes que sean buenos modelos, pictóricamente por lo menos, y por ende que no es de achacar la menguada condición de los retratos oficiales al físico de los retratados. Registro el hecho y dejo «a más señores» el dilucidar la cuestión planteada. Yo me la doy por resuelta interinamente con el prejuicio que el artista lleva a estos retratos de una imagen convencional, sancionada y circulante a la que no tiene tiempo de contradecir en repetidas sesiones con el modelo. Es algo como una sugestión colectiva, a la que es muy difícil sustraerse, y que anubla la visión personal y aun la personal interpreta-

RETRATO DE S. M. D. ALFONSO XIII
POR FELIPE A. LASZLÓ

ción de lo visto. Importa mucho, a la verdad e intensidad de vida del retrato, el que el pintor haya podido estudiar a su modelo en su ambiente y en su vida, y los altos personajes, cuando *posan* ante el caballete, toman aquellos momentos como un descanso a su agitado vivir y sin darse de ello cuenta, o dándosela, se despojan del nimbo de su representación que aureola sus figuras y desconciertan al artista con extrañas actitudes y gestos y no parecen lo que son precisamente cuando más necesario sería el que lo pareciesen, aún cuando no lo fueran.

Todos cuantos han hecho, del natural, este género de retratos se hacen lenguas de la llaneza del modelo, de sus actitudes naturalísimas y despojadas de teatral efectismo y luego... luego el retrato paga estas claudicaciones del que, teniendo un papel asignado en la comedia de la vida, se olvida de representarlo en el momento en que sería muy necesario que no lo olvidase y aun que lo extremase en la *pose*. Así razonaba yo mi gesto de indiferencia y casi de displicencia al comunicarme la presentación de Laszló como pintor de Reyes, Príncipes y empingorotados personajes. La obra del maestro húngaro dió por tierra con todos estos razonamientos, y si alguno quedó en pie, fué tambaleando y por casualidad.

F. A. LASZLÓ — MISS TRONTON

Fuí a visitar a Laszló. Cuando entramos en su taller, antes que al artista, vimos su última y aun no terminada obra: un retrato del Kaiser, en que éste, pie a tierra, sostiene del diestro un soberbio corcel. Lo encontré admirablemente pintado.

Hecha la presentación, charlamos. Laszló tuvo la cortesanía de hablarme con caluroso elogio de España a la que conoce y quiere de la pintura española que siente y admira especialmente en los dos colosos del retrato: Velázquez y Goya. Hablamos del retrato del Kaiser.

— Es un excelente modelo, — me dijo, — se coloca bien; pero dispone de tan poco tiempo... En dos horas hube de hacer este estudio de la cabeza.

Laszló me mostró una pequeña tabla verdaderamente insuperable como impresión de parecido y de vida. Siguió hablando:

— En ese cuadro — el retrato del Kaiser — hay una nota nueva. Nueva para mi. Ahí está mi primer caballo. Yo nunca los había pintado. ¿Qué les parece?

Parecíonos muy bien, y se lo dijimos, y se habló de caballos, cosa agradabilísima para un húngaro, y de pintores de caballos, y

TRICROMIA, THOMAS-BARCELONA

RETRATO DE MONSEÑOR EL CONDE VAY DE VAYA, POR FELIPE A. LASZLO

MLLE. VON RIEMSDYLE
POR FELIPE A. LASZLÓ

Laszló nos recordó con elogio caluroso el retrato ecuestre de don Alfonso XIII pintado por Ramón Casas.

Después nos enseñó cuadros y apuntes y fotografías de sus obras y así pude conocer, en bloque, la labor maravillosa del maestro que ha sabido hacer regios retratos de los reyes y de los que no lo son. Labor magna es la suya por el número y calidad de lo producido y, ante todo, y por sobre de todo, por haber sabido Laszló dejar siempre patente su personalidad artística que, a no ser tan vigorosa, habría quedado eclipsada por la de los retratados y anulada por el prejuicio de que antes hablaba. Los retratos de Laszló no son nunca la *versión oficial* del físico de los retratados, son la verdad, la santa verdad que acaso solo con los pinceles es dado presentar en los palacios.

De entre las fotografías que nos mostró, recuerdo la de un retrato del Príncipe de Asturias, en que el grande artista, harto acaso de los grandes, parece haberse complacido en pintar un niño, y otro de Doña María Cristina, de un tan gran verismo, que no diré que estuviera hablando, pero parecía que rezaba.

Otra fotografía me interesó, acaso con el malsano interés del que busca intenciones segundas donde quizá no las hubo. Era la de un retrato del expresidente de los Estados Unidos Roosevelt. La figura recia y aburguesada, prosaicamente aburguesada, del político americano, aparecía envuelta en los vuelos ¡de una capa española! De ello creo haber hablado antes de ahora a título de rasgo de humorismo y no vendrían a cuento en este lugar los comentarios en este orden de ideas. Técnicamente el retrato constituía un acierto. Los pliegues de la capa enmendaban las líneas de la pesada figura y los embozos rojos de terciopelo ponían una nota brillante y sugestiva en la entonación negruzca del cuadro.

F. A. LASZLÓ — MISS GLASGOW

Pensé, lo repito, en segundas intenciones y me dije y le dije a Laszló:

— ¿No hay en la indumentaria de ese retrato su poquito de simbolismo y psicología? Acaso usted ha pensado — o lo ha pensado él mismo — en el imperialismo de Roosevelt, y a falta de manto imperial le ha colocado usted sobre los hombros nuestra clásica prenda.

— No; no. Es una capa española efectivamente; pero las intenciones, si las hay, no son mías. Fué cosa suya, de Roosevelt y yo encontré que componía bastante bien.—

Y aquí quedó, en su nebulosidad, el

EL PRÍNCIPE LUIS DE BATTENBERG
POR FELIPE A. LASZLÓ

dato histórico iconográfico de aquel retrato de Roosevelt con capa española de rojos embozos.

Seguí, de sorpresa en sorpresa, por lo diverso de las *poses*, alguna de ellas originalísima, todas tendentes a la naturalidad, examinando fotografías de retratos de Príncipes y Reyes. Aquello era realmente el Almanaque Gotha ilustrado por Laszló. Casi todas las fotografías llevaban afectuosas y laudatorias dedicatorias que suscribían historiadas firmas, las mismas que sancionan las leyes en los Estados más poderosos de Europa, y es que Reyes y príncipes no creyendo, y haciendo bien en no creerlo, bastante recompensado al maravilloso retratista, habíanle agasajado con sus autografiadas admiraciones. En estos tiempos de democracias con protocolo, el Emperador no habría alzado del suelo, como muestra de su Real aprecio, el pincel de Ticiano. Le habría enviado una Gran cruz o una fotografía dedicada.

F. A. LASZLÓ L. VON LOON

El conjunto de la obra de Laszló, como pintor de retratos, da la impresión de que el artista ha resuelto para sí el magno problema de la difícil facilidad, sin esfuerzo, sin violencia, sin distorsiones de línea para forzar los parecidos e intensificar la expresión, sin efectismos de color en daño a la verdad, sin detalles episódicos que distraigan de la figura y nos especifiquen su categoría social. Todo en los retratos de Laszló es sobrio, nunca mezquino, elegante, selecto, nada fastuoso. No fatiga, no, el ver tanto y tanto retrato; y no fatiga porque no hay ese hierático parado que suele ser el mayor y más frecuente defecto de los retratos de altos personajes; porque todas aquellas figuras tienen vida y alma y en conjunto una cierta expresión de bondadoso optimismo de quien está satisfecho del vivir que tiene encantadora seducción. Son retratos para atraer amigos, no para intimidar a los súbditos.

¿Se quiere una prueba de mi apreciación? Ahí está el retrato de don Alfonso XIII. A pesar de los arreos militares, que podrían sugerir ideas de fuerza y de poder, la impresión es de suave atracción bondadosa.

En el propio retrato del Kaiser, habida cuenta que el retratado ni un momento descuida la actitud de amo, pierde dureza el gesto y se humaniza la actitud, por haberlo presentado pie a tierra y como acariciando a su caballo, que no aparece fieramente engallado, sino reposado, tranquilo, casi manso.

LORD NORTHCLIFFE
POR FELIPE A. LASZLÓ

Inspiraciones y parentescos artísticos. ¿A qué esforzarse en buscárselos a Laszló? Su elegancia sobria es indudablemente inglesa en los retratos de hombre, y acaso vienesa en los de mujer; su ferviente verismo y su técnica tienen mucho de españoles. ¿Velázquez, Goya? Laszló los conoce y los admira y la Verdad y la Vida siempre estuvieron bien servidas por los pinceles de los maestros españoles y no lo están mal en los del artista húngaro, salvando, naturalmente, las consiguientes distancias que median entre los colosos de ayer y los hombres de hoy.

F. A. LASZLÓ — ESTUDIO DE MI HIJO ENRIQUE

Apuradillo había de verse quien hubiera de incluir a Laszló en el encasillado de las modernas escuelas y tendencias. ¿Académico? Por su corrección pudiera parecerlo. ¿Impresionista? La amplitud de factura algo tiene de eso. ¿...? No; no hay que esforzarse. Laszló es sencillamente un admirable pintor de retratos y es éste un género de pintura poco propicio a las rebeldías revolucionarias, nada adecuado a los desplantes geniales, incompatible con las extremosidades de los ultramodernismos. No hay otra casilla para un arte y un artista que no se hayan salido de las suyas: retratista. Y él lo es excelso. Querría yo ver como podían concordarse en una sola escuela, tendencia o manera, estos retratos aquí reproducidos «Miss Glasgow», en apariencia recordatorio de la moderna escuela francesa; «Madame Herbert Cremer», que se confundiría con un Sorolla «algo hecho»; «Miss Tronton», del más puro gusto inglés de la gran época de los retratistas ingleses; «Mi hijo Enrique», de goyesca inspiración; la «Condesa de Wemyss», de soberana elegancia; «Mlle. von Riemsdyle», tan rebosante de vida pensativa; «Lord Northcliffe», sólidamente construído; «Monseñor el Conde de Vay de Vaya», que conserva una actitud tan bien definida, que parece como si realmente se hallara desempeñando las funciones de su cargo. La diversidad es notoria; pero no es la diversidad del que duda y tantea, es la del que deliberadamente la busca por entender que se adapta mejor una que otra manera a la representación del modelo. Es la diversidad que logra el que ha estudiado fundamentalmente su especialidad artística y sabe disciplinar sus personales inspiraciones a las necesidades de cada caso concreto. Hay en Laszló, como en todo retratista eminente,

LA CONDESA DE WEMYSS
POR FELIPE A. LASZLÓ

un dibujante admirable, correctísimo, seguro, firme que llega al parecido naturalmente sin violencias ni distorsiones de la línea, sin acentuar, con la verdad y la pureza del trazo y esto, en nuestros tiempos, es mérito raro y por raro más estimable. Es el primer elemento de triunfo para el pintor de retratos y quizá la condición *sine qua non* para hacerlos bien: el dibujo; y por esto, porque para ser retratista hay que saber dibujar, quizá el género parece algo reaccionario, y es imposible llevarlo a revolucionarios atrevimientos, quealgunasveces no son más que estridentes gritos de la impotencia o de la ignorancia. Con el dibujo se asegura el carácter físico; con su dominio cabe llegar a las sutilezas de expresión que nos diga cual es por dentro quien se colocó ante el artista para que lo retratara. Esto es lo más difícil. Evocar por entero, no sólo en imagen, sino en espíritu a aquel que frente al pintor permanece mudo, como temeroso de traicionarse, de descomponerse, de que se le descubra algún rasgo por el cual deduzca quien lo retrata que es muy otro de como trata de presentarse.

F. A. LASZLÓ

MME. HERBERT CREMER

Laszló dibuja. Cuando muchos desatienden la forma, por impotencia o negligencia, decirle a un artista que sabe dibujar, equivale a reputarle sereno, reflexivo y razonador de su arte.

Al pintor de Reyes no le estarían bien las revolucionarias estridencias. Déjemosle, que es sobrado para admirarle, el mérito de su honrada veracidad. Los retratos de Laszló son retratos verdaderos. Y eso es algo muy hermoso, muy hermoso.

RAFAEL MAINAR.

SALA PRIMERA DE LA EXPOSICIÓN

EXPOSICION DE ARTE RETROSPECTIVO DE BURGOS

JULIO Y AGOSTO DE 1912

AL tratar la vieja y noble ciudad de Burgos de conmemorar digna, aunque modestamente, pues con sus solas fuerzas ha contado, sin auxilio alguno ni ajena subvención, la fecha en que se cumplían setecientos años de la batalla famosísima de las Navas de Tolosa, uno de los primeros proyectos que a la comisión de fiestas ocurrieron fué el de celebrar una Exposición de arte retrospectivo.

No era, por cierto, la primera vez que en Burgos se celebraban análogos certámenes. Imperdonable sería olvidar en estos apuntes, acerca de la Exposición de 1912, otras que la precedieron.

Al año de 1882 nada menos, — y dice esto mucho en pro de la ciudad castellana, — se remonta la fecha de la primera exposición de esta clase: modesta por el número de objetos, importantísima por la calidad de algunos, y que alojó en su hermoso palacio la Diputación Provincial.

Quedan aún en Burgos, en manos de personas curiosas, algunas fotografías de las salas, por donde puede juzgarse el exquisito gusto artístico que presidió a la instalación, y quedan, en las colecciones del periódico madrileño *El Globo*, en números de los primeros días de julio de aquel año, dos artículos descriptivos del certamen, firmados por el malogrado arqueólogo burgalés don Leocadio Cantón-Salazar, en que pueden hallarse noticias curiosas, sobre todo acerca de obras de arte que, hallándose entonces en poder de viejas familias burgalesas, han salido ya de la ciudad.

En 1902, hace por lo tanto once años ahora, organizóse también en Burgos, con oca-

sión de celebrarse un Congreso Agrícola-Minero, una Exposición industrial y agrícola. y, agregada a ella, una sala de arte retrospectivo en la que se mostraron objetos de grandísimo valor. De esta Exposición no sé que haya quedado recuerdo en letras de molde.

Pueden considerarse estos honrosos antecedentes como ensayos, como tanteos, para la Exposición del Centenario de las Navas, que ha organizado la Comisión de Festejos, bajo la protección del Ayuntamiento de la ciudad y del Excelentísimo Sr. Arzobispo de Burgos, costeándose los gastos, como los de las fiestas todas, con los productos de una suscripción popular en la que figuraron con cantidades crecidas, el Ayuntamiento, el Prelado, la Diputación y el Cabildo Catedral.

¿Ha respondido la Exposición al interés que había despertado? Entiendo que sí y declaro, como uno, el último, de sus organizadores, que ha sobrepujado las esperanzas de los más optimistas.

¿Corresponde no obstante lo reunido a la riqueza artística de la provincia de Burgos? Preciso será confesar que no; han sido llevados acaso los trabajos con sobrada celeridad, ya que hasta bien entrado marzo, nada se había acordado acerca del Centenario; no todos los particulares ni las entidades han respondido con el entusiasmo que era de esperar; no han faltado gentes recelosas que han temido peligros imaginarios, si sacaban de los escondidos lugares en que las guardan, obras de valor; acaso, en apartados lugares de la diócesis, existen mil cosas desconocidas que no se han traído por no apreciarlas en lo que valen; otras, bien estimadas, como las alhajas del *Condestable* de Burgos o las riquísimas de Santa Clara de Medina de Pomar, patronato, como aquella capilla, de los Duques de Frías, han quedado sin exhibirse por dificultades que, con más tiempo a mano, fácilmente se hubiesen salvado; pero, a pesar de todo esto, a pesar de faltar grandes joyas, la Exposición, hay que repetirlo, ha satisfecho a cuantos la vieron, ha causado efecto en España, de ella han hablado los periódicos, y hoy MVSEVM quiere consagrarla un recuerdo que valdrá infinitamente más por la parte gráfica que por la literaria.

No estará de más indicar someramente que las propias dificultades, nacidas de la escasez de tiempo, a que me he referido antes, han hecho que no se redactase un catálogo detallado, sino un ligerísimo inventario, y si bien es cierto que, después de abrirse la Exposición, comenzó su junta organizadora a tomar notas para redactar un trabajo extenso, que sirva de recuerdo del certamen, aún no se sabe si podrá llevarse tal idea a la práctica.

Esta falta de catálogo impreso, si dará más interés a estos apuntes, dificulta mucho toda labor de investigación, la cual aún se complica más, porque, — por razones que no he de juzgar, — la mayor parte de los objetos relacionados con el culto, es decir, los más importantes de la Exposición, han figurado en ella sin la indicación de los templos de que procedían, a nombre de los sacerdotes que están al frente de las respectivas iglesias, y esto ha de contrariar mucho a quienes se propongan hacer la historia de esas joyas. En lo posible, yo procuraré salvar la dificultad, cuando me ha sido dado averiguar la procedencia de los objetos.

Tres entidades han enviado a la Exposición colecciones de importancia: la Catedral de Burgos, el Real Monasterio de las Huelgas y el Real Monasterio de Santo Domingo de Silos, decía la junta organizadora, en las hojas de propaganda que repartió por toda España, y haciendo a tales entidades el honor que merecen, debemos comenzar por tratar de los objetos que presentaron.

El Cabildo Catedral de Burgos, que no es por cierto depositario de tesoros que correspondan a la importancia del templo que tiene bajo su custodia, ha presentado, no obstante esto, algunas señaladísimas obras artísticas.

De las series de tapices que conserva, son, sin duda, los más importantes los góticos, varios de los cuales lucieron en la Exposición Histórico-Europea de 1892 y han sido reproducidos algunos en la colección de fototipias que, como recuerdo de aquel certamen, publicó la casa Laurent, y acerca de los cuales

(A) TAPIZ DE LA COLECCIÓN DE LAS VIRTUDES. CABILDO CATEDRAL DE BURGOS

insertó en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones un trabajo el ilustre arquitecto D. Vicente Lampérez. De estas series ningún ejemplar figuró en el certamen de Burgos porque celebrándose con motivo del Centenario grandes solemnidades religiosas en la Catedral, el Cabildo no quiso dejar de lucir en el templo tales tapicerías.

Pero, ya que no esas series, envió aquellas con que se adornaron dos de las salas del certamen. Son estas series del Renacimiento ambas. La más importante de ellas, es la llamada de *las Virtudes*, compuesta de siete tapices, no todos de iguales dimensiones, en los que se representan, con escenas de textos bíblicos, adecuadas al caso, y con símbolos acertadamente buscados, las siete virtudes: Fe, Esperanza, Caridad, Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza.

Tan notables son en estos riquísimos paños los fondos o centros como las cenefas, primorosamente ejecutadas, en cuya parte alta, en elegantísima cartela, campean alusivas inscripciones latinas.

No es menos de admirar el impecable estado de conservación que permite apreciar las ricas tonalidades. La excelente luz Norte que en la Exposición tenían, hacía que se viesen como rara vez pudieron verse en Burgos; pues el lugar en que se colocan, en determinados días del año,—el artístico claustro de la Metropolitana, — resulta, completamente cu-

biertos los ventanales por las tapicerías, muy obscuro. De esos tapices se reproduce en estas páginas (A) el de la Fortaleza: *Fortitudo est medietas circa timores et audacias*, como dice en su lema, sostenido por dos ángeles. Ocupa el centro del tapiz femenina figura, simbolizando la Fortaleza, cubierto su cuerpo de bien labrada armadura, de casco su cabeza; lleva en la diestra larguísima pica, y en la izquierda embraza el escudo; a sus pies muestra un león sus fauces y, por una y otra parte, escenas bíblicas alusivas a la virtud, viéndose, por ejemplo, a la izquierda de la figura central, a Sansón derribando las columnas del templo, y hallándose perfectamente determinados, con admirable perspectiva, los distintos términos del cuadro, cuyos detalles de armaduras, ginetes y caballos son tan minuciosos como admirables. En la fotografía citada pueden verse, no sólo las cenefas de este tapiz, sino las de los dos que en la Exposición ocupaban sus lados. Fácil es observar que la composición general de las cenefas es idéntica, en toda esta serie; la cual lleva al pie, como también se aprecia en el cliché, la marca tan conocida *B. B.*, que indica que fueron los paños fabricados en Bruselas, y seguramente en el siglo XVI.

La otra serie que el Cabildo presentó, y que cubría los muros de la Sala Segunda de la Exposición, era la llamada de *la Creación*, con colosales figuras, como por ejemplo, en uno de los más característicos paños las de Adán y Eva, serie que, sobre ser más moderna que la anterior, y no obstante que en las cenefas no deja de haber bellezas de ornamentación, no merece que acerca de ella nos extendamos.

Después de los tapices, habremos de hablar de las vestiduras sagradas que el Cabildo presentó, y que fueron sólo dos capas corales, de una misma colección o de un mismo terno, si es que puede aplicarse esta palabra a una serie de capas que no tuvieron, o no tienen al menos hoy, casulla ni dalmáticas para los celebrantes. Son estas dos capas de las llamadas tradicionalmente *Capas de Basilea*, que aún usa el Cabildo en ciertos días, — en la procesión de las Palmas el domingo de Ramos, cuando menos, — bastante conocidas por haber sido exhibidas diversas veces, entre otras en la Exposición Histórico-Europea de 1892, en que figuraron con los números 68 y 69 de la Sala IX.

(B) CAPA DE LAS LLAMADAS DE BASILEA.
CABILDO CATEDRAL DE BURGOS

Son de terciopelo azul turquí con entroncados de oro, las franjas y cenefas están ricamente bordadas con hilo de oro y sedas de colores, llevando en las franjas ángeles con instrumentos de la pasión, según puede verse en las (B y C). La capa representada en la primera es, seguramente, una de las expuestas en Madrid, que lle-

va, en el gran escudo de la espalda, la Dolorosa con su Hijo muerto en los brazos, y en el centro de la cenefa, sobre dicho escudo, como todas ellas, el Salvador bendiciendo. La segunda (c), muestra, a mucho mayor tamaño, el escudo central de la otra capa con una gran figura de un ángel entre brillantes rayos de gloria, y bajo él, como en todas, el blasón heráldico del insigne prelado que las donó al Cabildo Burgalés: la flor de lis del apellido Cartagena, tan repetida en fundaciones piadosas de Burgos.

(c) DETALLE DE UNA CAPA DE LAS LLAMADAS DE BASILEA. CABILDO CATEDRAL DE BURGOS

Las capas de que hablamos, ofrecen gran interés artístico por la extremada belleza de su trabajo, en que hay figuras de ángeles de asombrosa idealidad. Poseen, además, valor arqueológico por la época en que debieron ser hechas, principios del siglo xv probablemente, y son, finalmente, de un gran interés histórico, o mejor dicho pueden serlo si, en efecto, como se supone, sirvieron a los padres del famosísimo Concilio de Basilea.

Con este nombre hemos dicho que son tradicionalmente conocidas. El Obispo don Alonso de Cartagena gobernó la diocesis de Burgos desde 1435 a 1456. Un poco antes de ser designado para Prelado de Burgos, en 1434, había sido nombrado por el rey de Castilla D. Juan II como uno de sus embajadores al Concilio, en el que tan lucido papel desempeñó, y de allí se supone que trajo estas capas. Martínez Sanz, diligentísimo rebuscador de noticias en el archivo metropolitano, hablando de este Obispo en su *Episcopologio de Burgos* hace constar la donación de «41 capas sembradas con listas de oro» que al Cabildo hizo, añadiendo prudentemente «que se dice sirvieron en el Concilio de Basilea».

Otros objetos preciosos, de muy distinto arte, presentados también por el Cabildo burguense, son dos ánforas de plata repujada, destinadas, con otra tercera igual a las expuestas, a contener los óleos en el acto solemne de su consagración el jueves santo. Son labor de orfebrería del siglo xviii (g), costeadas y regaladas a la Catedral por otro prelado también famoso, el arzobispo D. José Javier Rodríguez de Arellano, autor de muchas obras, una de ellas harto curiosa, la pastoral que en 1768, reciente la expulsión de la Compañía de Jesús de los dominios de España, dirigió a su diócesis con el significativo título de *Doctrina de los expulsos extinguida,* donde se contienen tremendas acusaciones contra la Compañía. Fué largo su pontificado en la iglesia de Burgos, desde 1764 has-

ta 1791, grandes sus fundaciones, valiosos los obsequios que a su Catedral hizo y, entre ellos, ninguno más que las tres ánforas a que venimos refiriéndonos, obra de Domingo Urquiza, platero de Madrid, hecha en 1771. El señor Martínez Sanz, en su antes mentado *Episcopologio,* transcribe unas palabras de la carta que al remitirlas dirigió al Cabildo el Sr. Arellano: «los artífices quieren hacerme creer que en ninguna iglesia de la monarquía hay cosa igual ni que se le parezca».

Y no hay, tal vez, hipérbole en estas frases, porque la obra, dentro del gusto barroco, es excelente, las proporciones admirables, el grifo decorativo de su tapa dibujado con esmero; no mal tocados con esmalte los blasones archiepiscopales, movidas con arte las hojas de la guirnalda, — donde hay bonitas cabezas de ángeles, — y las del pie, y el conjunto rico, suntuoso, con aire y elegancia en las líneas. De esta obra de platería, perteneciente al segundo Renacimiento, pasemos a otra, también de metal, correspondiente al primero, presentada asimismo por el Cabildo de Burgos: el monumental tenebrario (H) que sirve para los maitines de Semana Santa; y que, despojado del candelabro en ángulo que le corona, presta luego su servicio como candelero o blandón en que se coloca el cirio pascual; pieza muy importante, única acaso, en su género en Burgos, que yo no sé si fué alguna vez reproducida; pero que merece serlo, aunque no alcance, ni con mucho, la belleza del conocido y admirable tenebrario sevillano. Dicen bien la época en que fué labrado el blasón del Obispo D. Francisco de Mendoza, que gobernó la iglesia de Burgos desde 1550 a 1566.

No son estos los únicos objetos presentados por el Cabildo; réstanos, aún, enumerar, en primer término, la famosa carta de arras del Cid Campeador; documento, acaso, el más curioso de todos los expuestos, bastante conocido de los eruditos, en cuanto a su texto, publicado ya por Florez en su *España Sagrada,* y por Risco en el libro *Castilla y el más famoso castellano;* pero documento del cual no creemos se haya hecho una buena reproducción a gran tamaño que permita realizar un estudio diplomático y filológico, que tal vez nos reservase alguna gran sorpresa. No se trata de un objeto de arte, y no hay aquí lugar para extendernos más tratando de este asunto. Finalmente, dejando aparte otras cosas de menor importancia, habrá que mencionar, entre los objetos de la Catedral, el curioso libro de *Mayordomía*, que contiene cuentas correspondientes a 1531. Este volumen, que figuró también en la Exposición Histórico-Europea, (Sala IX, número 82), es notable por su encuadernación: trátase de un volumen en folio, que lleva estampada en la primera tapa la efigie de Santiago, de muy correcto dibujo, y ornada dicha tapa con distintos motivos como rosas y lises; la parte inferior de la cubierta ciérrase sobre la otra en forma de cartera, donde, en bellísimas letras gó-

(D) CRUZ QUE SE DICE LLEVÓ EL ARZOBISPO DON RODRIGO EN LA BATALLA DE LAS NAVAS. REAL MONASTERIO DE LAS HUELGAS

(E) ESTUCHE DE CUERO REPUJADO (ANVERSO)
REAL MONASTERIO DE LAS HUELGAS

ticas, se lee *Tenes bon compte*, formando el todo un curiosísimo ejemplar de libro encuadernado, el cual puede compararse con otro que, procedente del Archivo de la Diputación Provincial, figuró también en la Exposición.

El motivo de la Exposición era el Centenario de la Batalla de las Navas de Tolosa, y están tan unidos tal batalla y el rey Alfonso VII que en ella mandó las huestes victoriosas con su casa real de las Huelgas por el propio monarca fundada, que nada más natural que el famoso monasterio diera, para el mayor realce de la Exposición y del Centenario, cuanto tuviere. Así su aportación ha sido valiosísima. En primer término, como presidiendo la Exposición, colocado bajo do sel, del cual luego hablaremos, y en el testero de su sala primera, figuró el riquísimo paño conocido por el Pendón de las Navas de Tolosa (U), que ha parecido inexcusable reproducir en estas páginas, aunque sea obra sobrado conocida de todas las personas cultas, y, al propio tiempo, no poco discutida; puesto que teniéndose desde antiguo por constante tradición en el Monasterio, como un estandarte o bandera de los ejércitos mahome-

(F) ESTUCHE DE CUERO REPUJADO (REVERSO)
REAL MONASTERIO DE LAS HUELGAS

(G) ÁNFORA DE PLATA DE LOS SANTOS ÓLEOS.
CABILDO CATEDRAL DE BURGOS

tanos en aquella batalla, fué luego tal opinión contradicha por el conocido arabista D. Francisco Fernández y González, en el *Museo Español de antigüedades*, diciendo que era indudablemente un tapiz o cortina de la tienda del llamado *Miramamolín*, opinión que robusteció, con argumentos de peso, en su libro *Burgos* (de la colección *España y sus monumentos*) D. Rodrigo Amador de los Ríos; quien, después, estudiado nuevamente el discutido paño, cuando se exhibió en Madrid, en la ya recordada Exposición de 1892, y comparándole con otras banderas que entonces se presentaron, vino a deducir (véase su libro *Enseñas Musulmanas de la Reconquista*) que se trataba, en efecto, de un estandarte, de una *enseña cabdal*, no hecha para ser llevada en el ejército por el alférez real o *hamel-ligua*, sino para ondear sobre la alcazaba, tremolar sobre la tienda del sultán en las expediciones militares, o estar, en señal de reto, plantada al frente de los reales. Y añadiendo, para que la confusión de opiniones llegase a lo sumo, que tal enseña «no pudo ser la del Miramamolín en las Navas de Tolosa, mientras no faltan razones poderosas para estimarla como propia de alguno de los Sultanes granadinos en épocas posteriores».

Incompetente el autor de las líneas presentes para dar su opinión en este litigio, y no estimando, por otra parte, necesario esclarecer punto tan obscuro en la ocasión actual, se limita a recordar estas opiniones y hacer constar la presencia en la Exposición de paño tan rico, tan vistoso y... ¿por qué no decirlo? tan pésimamente restaurado (1).

Otro objeto, otros dos objetos mejor dicho, relacionados con la batalla cuyo centenario conmemoramos este año, presentó el

(H) TENEBRARIO DE BRONCE.
CABILDO CATEDRAL DE BURGOS

(I) FRAGMENTO DE RETABLO EN COBRE DORADO Y PINTADO REAL MONASTERIO DE SANTO DOMINGO DE SILOS

propio Monasterio de Huelgas, la cruz que se dice llevó en aquella batalla el Arzobispo de Toledo D. Rodrigo Jiménez de Rada (D), y el estuche en cuero repujado que la contiene (E, F). Alhajas son éstas, no sólo de valor histórico, sino, singularmente la caja o estuche, de subido valor artístico, y es, a la verdad, extraño que habiendo ambas cosas figurado en Exposiciones, en la Histórico-Europea (Sala XVI, números 136 y 137) y en la Hispano-Francesa de Zaragoza (Sala XI, números 20 y 21), no hayan sido objeto de estudio por parte de los arqueólogos, ni nadie haya tratado de ellas, al describir el famoso Monasterio en que se guardan. La Cruz, según va dicho, se tiene en el Monasterio por la que llevó el famoso prelado e historiador en la susodicha batalla. Se expone el día en que la Iglesia celebra la conmemoración del Triunfo de la Santa Cruz, y en el año actual fué llevada en la solemnísima procesión cívico-religiosa verificada el día del Centenario.

(J) CÁLIZ MINISTERIAL DE SANTO DOMINGO DE SILOS
REAL MONASTERIO DE SANTO DOMINGO DE SILOS

Y con todo, basta ver tal cruz para declarar que no puede tener tanta antigüedad; así los doctos redactores del Catálogo de la Exposición de 1892 no titubearon en describirla con estas palabras: «Cruz procesional de dos caras, de oro y plata, del siglo XV, flordelisada en sus extremos y contorneada de hojas de relieve, alternando con aljofar... En la intersección

(1) Escrito este artículo, ha comenzado a publicar en la revista *Razón y Fé*, el P. Camilo María Abad un estudio acerca de la Exposición de Burgos, cuyo primer capítulo, inserto en el número de Octubre de este año, se titula *El pendón de Huelgas y otros recuerdos de la batalla de las Navas*, y en el cual se recogen todas las opiniones acerca de este paño, y se da de él la descripción y la traducción de las leyendas que le adornan.

de los brazos resalta otra cruz pequeña formada de gruesas perlas, y en el centro un hermoso záfiro. El árbol termina en espiga, a fin de encajarla en una vara de báculo. Mide de alto 0'28 y de ancho 0'17.»

He transcrito las anteriores líneas, no sólo porque dan perfecta idea del objeto, — idea que se completa con la fotografía adjunta, — sino para que se viese que, de plano y sin titubear, se calificó a la cruz como obra del siglo xv.

Sin embargo, hoy estas dos opiniones, al parecer irreductibles, la de que la cruz fué llevada a la batalla en el siglo xiii y la de que la cruz, tal como la vemos, sea una obra de orfebrería del siglo xv, han podido, por absurdo que a primera vista resulte, armonizarse.

Hoy se cree, y el erudito Sr. Hergueta en interesantes artículos acerca de objetos relacionados con la batalla de las Navas, que se han publicado en el periódico burgalés *El Castellano*, en el pasado Julio, a este parecer se inclina; hoy se cree, digo, que la obra de orfebrería cubre una cruz sencilla de hierro y que esta cruz es la reliquia de las Navas, la cruz que llevaba el prelado, encajada esa espiga en que, como dice la descripción antes copiada, termina el árbol para encajarla en una vara de báculo.

Persuade a que sea esta la verdad, la forma en que está colocada la guarnición o decoración de oro y plata, el grueso de la espiga, o *alma* interior, que es de hierro, y en la cual, en la poca parte que está a la vista, pueden apreciarse unos extraños caracteres, semiborrados, que a ojos de unos son letras griegas; pero en realidad parecen guarismos. La solución de este problema histórico y artístico entiendo yo que fuera sencilla haciendo que un platero hábil levantase, con todo esmero, la obra de orfebrería para poder vèr entonces si la cruz que lleva al interior tenía, por así decirlo, sustantividad propia, si era algo más que un armazón. La labor no fuera difícil de realizar, y en el caso, que más probable parece, de que la tradición sea cierta, contaríamos, no con una sino con dos joyas, la de orfebrería, apreciabilísima bajo todos conceptos, y la de hierro, digna de respeto como singularísima reliquia histórica.

Esta cruz se ha conservado en el Monasterio dentro del estuche a que antes nos hemos referido, y del cual dice el Catálogo de la Exposición Histórico-Europea, corroborando lo que de la cruz había dicho: «Estuche de cuero labrado, de la cruz anterior. Perteneció a otra más antigua». La observación última está en su lugar, considerando la cruz en la forma que hoy la vemos, no si se encubre en ella la antigua. Este estuche es una de las piezas, que, aunque de modesta apariencia, más atraen las miradas de los inteligentes. Tal vez sea un ejemplar único en su clase; es, desde luego, merecedor de un estudio detenidísimo, que aquí no puede intentarse siquiera. Sus dos tapas, admirablemente conservadas con los repujados del cuero, donde se ven monstruos que parecen arrancados de un capitel románico o de transición al ojival, perfectísimos de dibujo, las hojas finamente estilizadas, las labores geométricas de los cantos, todo, en fin, encanta y admira. La tapa superior tiene en el centro de la cruz, como puede comprobarse por la fotografía, una parte más elevada, como para que bajo ella pudiera estar un crucifijo, ciertamente de muy pequeño tamaño, que la cruz que en el estuche se guardara llevase. Y como la cruz actual no tiene escultura del Redentor, claro es que, o no fué el estuche hecho para ella, o al cubrirla con la guarnición preciosa a que antes nos hemos referido, se quitó la escultura; si es que existía ya para entonces. De todos modos, si se realizase la prueba que antes indiqué, este punto podría también aclararse, pues no dejarían de verse en el hierro las señales del lugar que la efigie del Salvador ocupase y, si así fuera, este estuche serviría, por así decirlo, de auténtica a la reliquia que contiene, ya que no parece poderse abrigar duda de que la obra de cuero sea coetánea de Alfonso VIII.

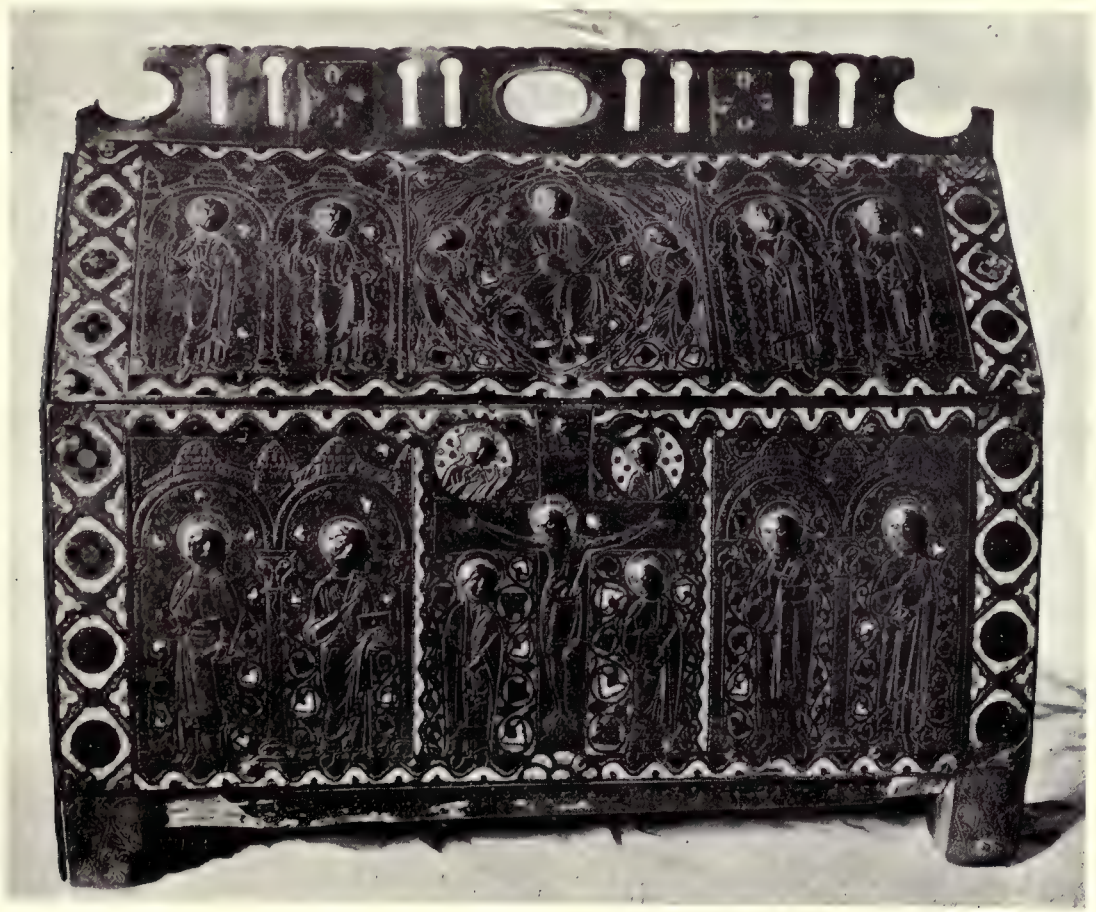
La *gotera* de dosel que el propio Monasterio ha exhibido, y que cobijaba el rico paño de las Navas, es un interesantísimo bordado en oro sobre fondo rojo, con los característi-

cos rayos y flechas de los Reyes Católicos; pero solo con la F, inicial del Monarca y sin que figure la I de D.ª Isabel, o porque fuese hecho en tiempo de la viudez de D. Fernando o tal vez, si esta hipótesis acaso resulta aventurada, porque se trata de dos doseles gemelos, uno para cada Monarca, de los cuales sólo se conserva el que se ha exhibido, harto semejante al que el pintor Sala reprodujo en su conocido cuadro del inquisidor Torquemada pidiendo a los Reyes Católicos la expulsión de los judíos. También esta gotera había estado expuesta en los certámenes antes indicados, figurando en el de Madrid con el número 156 de la Sala XVI.

Importantes, también, son dos series de tapices con aplicaciones de terciopelo, rojo en la una, verde en la otra, — que el tantas veces citado Monasterio presentó igualmente, — de labor a la verdad extraña, con figuras gigantescas de no muy correcto dibujo, pero de un conjunto decorativo riquísimo (1).

De Huelgas, o por mejor decir, de la Administración de los Reales Patronatos que abarca el del Monasterio y el del Hospital del Rey, ha venido otra porción de objetos dignos de mención, que han de indicarse muy a la ligera por apremios de espacio. Mencionaremos, como los más interesantes, cuatro cuadros en lienzo, retratos de los Reyes Felipe III y Felipe IV, y de sus esposas D.ª Margarita de Austria y D.ª Isabel de Borbón,

(1) En la *Historia General del Arte* por D. Francisco Miquel y Badía, tomo 8.º, Barcelona, 1897, se publicó (página 324) la reproducción a gran tamaño de uno de estos paños, que el autor llama *bordados al sobrepuesto*, diciendo que son «al parecer del siglo XVI, con representaciones, muchas de ellas, de emperadores romanos... y ofrecen regular magnificencia en medio de cierta monotonía en el colorido».



(K) ARQUETA DE BRONCE ESMALTADO

REAL MONASTERIO DE SANTO DOMINGO DE SILOS

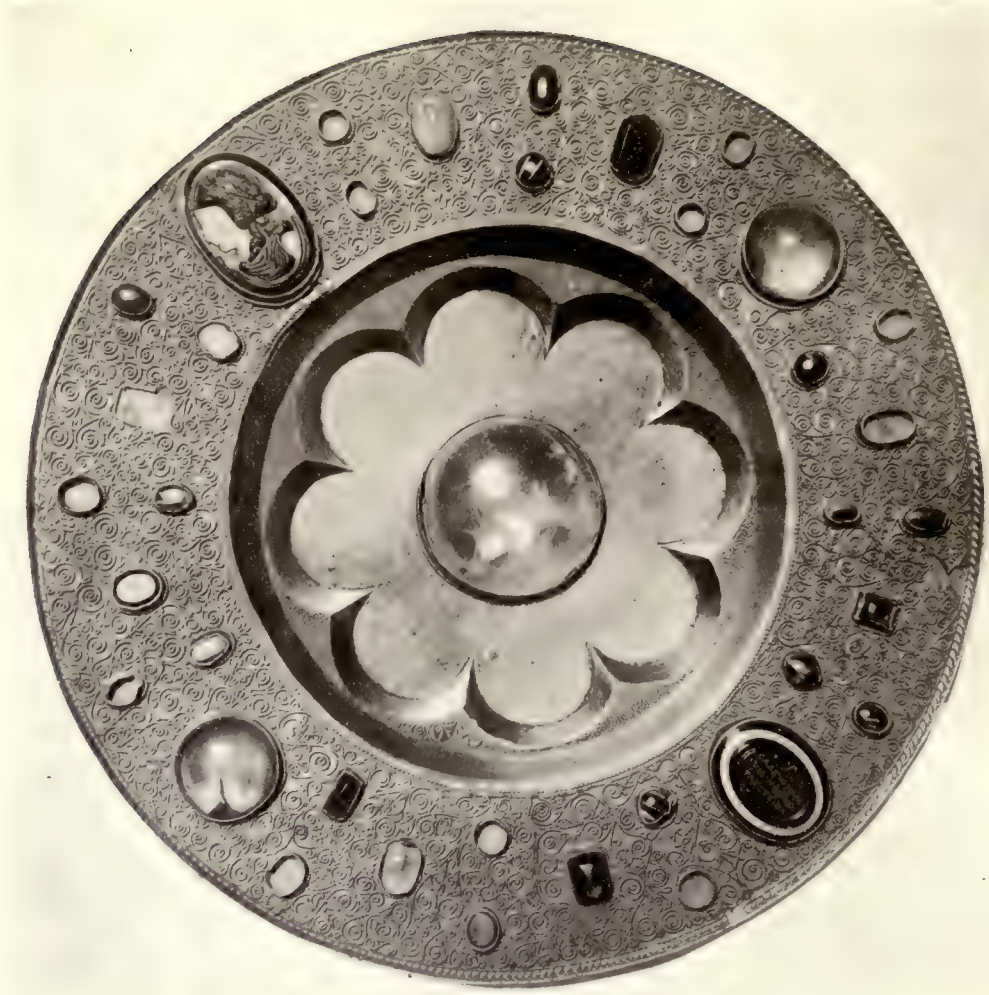
firmados *Andrés López*, de tamaño natural y de muy acertada ejecución; una estatuita en madera de Santa María Egipciaca, de excelente escuela; la famosa escultura, tosca pero de mucho carácter, de Santiago, estatua sedente del apóstol llevando en la mano la espada, y con los brazos articulados en forma que pudiesen (según la tradición) dar el espaldarazo a los reyes cuando se armaban caballeros, evitando así el que ningún súbdito hubiera de ponerles la mano encima, y otro gran número de objetos.

Si importantísimos son, como se acaba de ver, los que las Huelgas expusieron, aún sobrepujaba a esta instalación, sino por el número, por la calidad de las joyas, la presentada por el Real Monasterio de Santo Domingo de Silos, con la circunstancia, a favor de esta última, de que los objetos de Huelgas pueden casi todos verse de ordinario con facilidad, y se ven por los viajeros que a Burgos vienen, y han figurado, según he hecho constar, en otras Exposiciones, en tanto que los de Silos hállanse recogidos en aquella famosa casa, apartada de las vías principales de comunicaciones y privada, hasta hace muy poco, de todo medio de fácil acceso, sin que jamás, por otra parte, los haya hecho figurar en certamen ninguno. Este antiguo Monasterio de Silos, abandonado, como todos los de España, a la exclaustración de los monjes, repoblado luego por benedictinos franceses expulsados de su nación, ha tenido la particular fortuna de conservar, al través de todas las vicisitudes porque ha pasado, no sólo la extraordinaria joya arquitectónica de su claustro románico admirable, sino, lo que es más extraño, una grandísima parte de su antiguo tesoro, que, con otra no menos importante, y desde luego más conocida, conservada en el Museo arqueológico de Burgos, no completan toda la antigua riqueza de la casa de Santo Domingo, pero da de ella perfectísima idea. Y ha tenido también la fortuna, no poco apreciable, de que dos antiguos monjes de la casa, los Padres Ferotin y Roulin, hayan publicado, en francés ambos, el primero la Historia de la Abadía y el Cartulario de ella, y el segundo, con el título de *L'ancien tresor de la Abbaye de Silos*, (París, 1901), un libro ricamente ilustrado, donde se describen todas esas joyas a que me referí antes; tanto las conservadas en el Monasterio, como las recogidas en el Museo.

(L) CUSTODIA DE PLATA SOBREDORADA
REAL MONASTERIO DE SANTO DOMINGO DE SILOS

A este libro, tal vez no tan conocido en España como fuera de desear, habré de referirme al hablar, muy a la ligera, de los objetos expuestos por el Monasterio de Silos.

(LL) DETALLE DE LA CUSTODIA DE PLATA SOBREDORADA DEL REAL MONASTERIO DE SANTO DOMINGO DE SILOS



(M) PATENA DE PLATA SOBREDORADA — REAL MONASTERIO DE SANTO DOMINGO DE SILOS

Preferente atención merecía de los visitantes la grandísima pieza que se reproduce aquí (1) y que, sino me engaño, por primera vez se publica fotografiada, aunque antes se haya dado al público en color, en una de las láminas de los *Monumentos arquitectónicos de España*, y después dibujada en el citado libro del P. Roulin, quien la califica de «pieza muy poco conocida, y no obstante importantísima».

Es la que el propio Roulin denomina «retablo de cobre grabado y barnizado *(verni)*», que para algunos ha sido en un tiempo una parte del altar en que se supone canonizado a Santo Domingo de Silos, altar del cual se creía que era otro fragmento la conocidísima, y nunca bien alabada obra de esmalte que se guarda en el Museo de Burgos, y que vulgarmente llamamos *frontal de Silos*. Esta opinión la sostiene el propio P. Roulin, en cuanto a que ambas obras de arte, la del Museo y la de que nos ocupamos ahora, fueron parte de un todo, llamando el frontal a la del Museo, y retablo a la en la Exposición presentada; pero negando que hubiesen podido servir de altar para la canonización del santo, que se verificó en 1076, porque la obra no puede ser tan antigua, ya que comparte la opinión de don Juan Francisco Riaño, de que se trata de un trabajo del siglo XII.

(N) CRUZ DE LA IGLESIA DE SALCEDO (ANVERSO)

Todas estas opiniones del P. Roulin no las da él con una gran certeza. El frontal del Museo y la obra de metalistería de que ahora hablamos, han sido verdadera piedra de toque de arqueólogos. Se trata, probablemente, de objetos que no han llegado a nosotros en su primitiva integridad, y respecto a los cuales pueden hacerse muchas hipótesis.

¿Y qué diremos, respecto al punto en que fueron fabricados? El P. Roulin entiende que la escuela de Limoges debe reivindicar la paternidad de ambas obras, y largamente fundamenta su opinión. Un escritor muy entendido en estas materias, D. Enrique de Leguina, Barón de la Vega de Hoz, en un estudio muy original que forma parte de su colección *Arte Antiguo* y lleva el título de *Esmaltes Españoles*, publicado en 1909, describe la obra de que ahora hablamos concisamente con estas palabras:

«Se compone de placas de cobre, colocadas sobre un ánima de madera, del mismo modo que los de Burgos, Orense y San Miguel.

«Los personajes y arquitectura, grabados a la punta, se destacaban primitivamente en oro sobre un fondo obscuro. En el centro, el cordero apocalíptico con nimbo, y a cada lado seis compartimentos con una triple arcada, ocupando la de enmedio uno de los apóstoles. Las columnas son de una sencillez notable, y, en la parte superior, una serie de edículos... dorados y sobre barniz obscuro, especie de niel. Los personajes y los elementos de adorno, ofrecen un estilo marcadamente bizantino, indicando, sin embargo, por la identidad de arquitectura y dibujo, el mismo origen románico que el frontal de Burgos».

Y hecha así la descripción, continúa:

«Estas circunstancias de identidad, que hacen comprender que ambas monumentales piezas fueron labradas para estar colocadas juntas, aconsejan admitir el supuesto de que

(O) CRUZ DE LA IGLESIA DE SALCEDO (REVERSO)

(P) CRUZ PARROQUIAL DE PLATA DE LARA (ANVERSO)

estuvieron destinadas al embellecimiento de la iglesia abacial de Silos, una para *tabula retro altaris* y otra *ante altaris*»; viniendo, luego, a refutar los fundamentos en que se apoyan los que creen que estas obras salieron de los talleres de Limoges, principalmente porque la fabricación de esmaltes en esta ciudad no se desarrolla y extiende hasta el siglo XIII, y, después, a exponer los indicios que existen para creer que todos los objetos que estudia, y muy en particular los de Silos, pueden ser producto de la industria nacional, conclusión a que se inclina el autor a quien citamos, viniendo en último extremo a conceder que, de no ser españoles, habrá que creerlos alemanes, según el parecer de don Pedro de Madrazo. Tal es, reducido a breve extracto, lo más nuevo que acerca de esta cuestión de las dos grandes placas metálicas de Silos se ha dicho. Tratar de la exhibida en nuestra Exposición y no hacer referencia a estas cuestiones, parecíame imposible; ahondar en ellas y resolver el litigio, no está al alcance de mis fuerzas. Dejemos, pues, expuestos los argumentos, y *sub judice* la controversia, y sigamos tratando de otros objetos de la famosa Abadía.

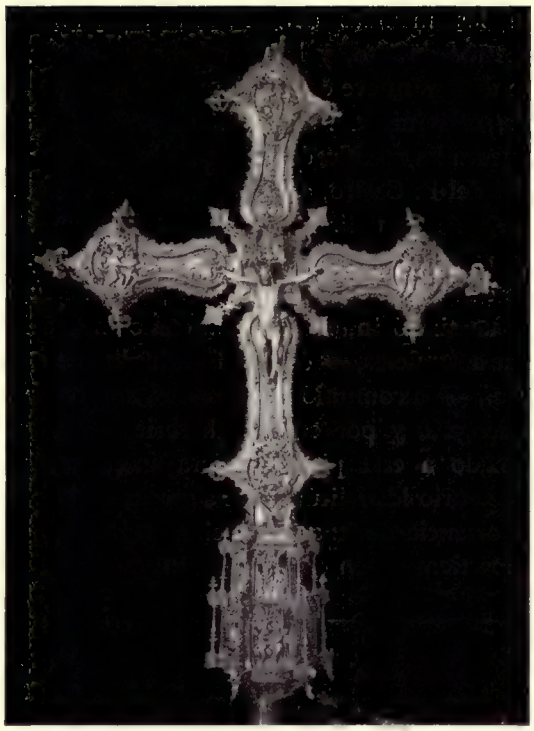
Citemos, en segundo término, por tratarse de esmaltes también, la arqueta esmaltada (K), compañera de otra del Museo de Burgos y tenidas ambas por obra de Limoges.

La conservada en Silos y reproducida en estas páginas, es la mayor de las dos, la más importante y rica; mide 26 centímetros de alta, 30 de larga y 11 de ancha, y de ella se publicaron también dos dibujos (cara anterior

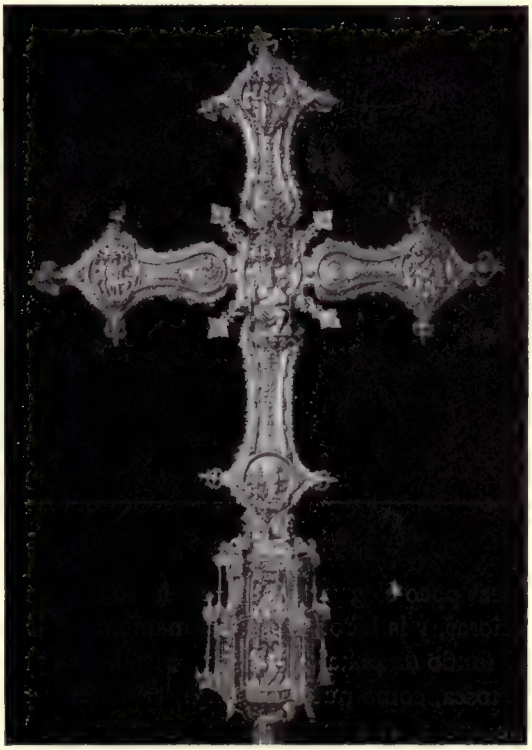
(Q) CRUZ PARROQUIAL DE PLATA DE LARA (REVERSO)

y posterior) en el citado libro del Padre Roulin. La fotografía que aquí damos, reproduce la más hermosa de las faces, la anterior, y hay en ella, en la tapa, una representación de Cristo con la mano diestra en actitud de bendecir y en la izquierda un libro abierto; a sus dos lados están sendos ángeles, que, con razón, alaba el autor que acabamos de citar, por la gracia con que vuelven sus cabezas y por el arte con que está reproducida su actitud de volar. Abajo, en el cuerpo del arca, va la Crucifixión al centro, haciendo observar el P. Roulin, la particularidad de que, a los lados de la cruz, en lo alto, aparezcan dos ángeles en lugar de los astros (sol y luna) que solían figurar siempre. La cara posterior está decorada con adornos azules claros y verdes, sobre fondo azul más oscuro.

La arqueta es, en conjunto, bellísima: esmaltada, — sobre un fondo azul casi toda ella, — grabada y cincelada con extremado primor. La forma es, al igual



(R) CRUZ PARROQUIAL DE PLATA DE EZCARAY (ANVERSO)



(S) CRUZ PARROQUIAL DE PLATA DE EZCARAY (REVERSO)

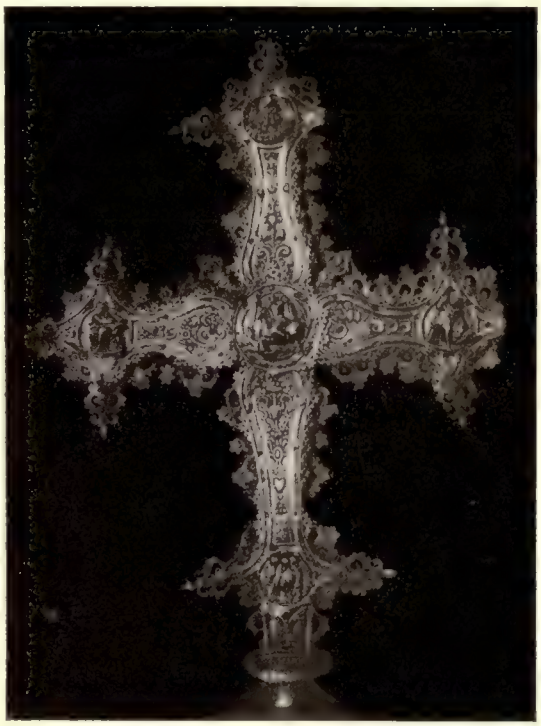
que en muchas de estas arcas, algo semejante a un templo, a una casa, con su cubierta *a dos aguas,* y corriendo en su parte superior, una labor calada, de la cual han desaparecido algunos trozos. Para los autores que de ella han tratado, esta arqueta es obra de Limoges y del siglo XIII, conservada, como la del Museo de Burgos, en Silos, desde remotos tiempos, haciéndose mención de ellas en un inventario de reliquias formado en 1440, que publicó en su libro el P. Ferotin.

Si para conservar relíquias estuvo destinada la obra de que acabamos de hablar, como verdadera reliquia es tenida la que nos corresponde mencionar ahora. Me refiero al gran cáliz *ministerial* de Santo Domingo (J), que fué publicado en los *Monumentos Arquitectónicos de España* y reproducido en otras obras, y acerca del cual hablaron varios autores, a los que cita en su libro, tantas veces nombrado, el P. Roulin. Sorprende en primer término este cáliz, por su desusada

magnitud; tiene, según las medidas del P. Roulin, treinta centímetros de alto, y la copa, con un diámetro de diez y nueve centímetros, puede contener, casi justos, litro y medio de líquido, ya que así ha rectificado dicho autor la afirmación del P. Castro, en su *Vida de Santo Domingo,* de que tenía de cabida «una azumbre y medio cuartillo». Dicho se está que no pudo dedicarse a la celebración de la misa, sino que sirvió indudablemente para administrar a los fieles, — de aquí su nombre *ministerial,* — la comunión bajo las dos especies, el *sangüis;* y por eso también algunos han llamado a esta pieza sangüis. A este carácter de curiosidad litúrgica, añade el cáliz la importancia de su antigüedad, que alcanza a los tiempos en que el famoso Abad Santo Domingo gobernaba el Monasterio (1041 a 1073); según se comprueba con la inscripción que indica que *Dominico Abbas* le dedicó, en honor a San Sebastián, titular entonces de la Abadía que hoy lleva el nombre del propio Abad Santo Domingo.

En este sentido, — en el de su antigüedad, — la obra de arte de que hablamos tiene un colosal interés. Hecha en una época en que seguramente la orfebrería estaba muy poco adelantada, esta copa sagrada es de líneas poco elegantes, de proporciones nada graciosas, y la labor de filigrana soldada sobre el fondo de plata del cáliz, es también un tanto tosca, como puede apreciarse en la fotografía; pero, con todo, es una de las piezas que más atraían a los inteligentes en nuestra Exposición. Acompañaba al cáliz una gran patena (M), llamada también *ministerial* por el P. Roulin, quien hace observar que no hay entre el cáliz y ella ninguna relación artística. Reprodújose esta joya en los *Monumentos arquitectónicos de España,* luego por el P. Ferobin, y últimamente por el P. Roulin; el cual publica en su libro una heliografía verdaderamente admirable, donde pueden estudiarse los detalles casi tan bien como en el original.

El estudio que el propio autor hace de esta obra, es, también, acaso, el más completo de la serie, y a él es preciso remitir a quien quiera más detalles. Su conclusión final viene a ser la de que la patena no puede estar hecha más allá de los primeros días del siglo XIII o los últimos del XII, y que debe atribuirse a los talleres de Limoges. Sobre este último extremo no será inútil recordar las opiniones del señor Barón de la Vega de Hoz, antes expuestas, y añadir que al propio P. Roulin no se le oculta que tal vez pudiera hacerse por alguien la observación de que «entre las obras de Limoges que se conservan no hay ninguna que tenga el carácter general, la delicadeza y la perfección de la patena», objeción que no consigue destruir el autor. Esta patena, según puede verse en la fotografía que reproducimos, está finísimamente labrada, adornada con piedras, cristal de roca y un camafeo antiguo con inscripción latina, en caracteres griegos, que parece ser del siglo II de nuestra era.



(T) CRUZ PARROQUIAL DE VIZCAINOS

Es necesario adelantar mucho en la historia del arte para llegar a otra sobresaliente

pieza presentada también por el monasterio: la gran custodia plateresca (L), que, por sus dimensiones y su riqueza, tanto lucía en la Exposición. Imposible es hacer aquí una comparación de esta joya con otras famosas de España, bien labradas al modo gólico, bien en el estilo plateresco o en el del Renacimiento, siguiendo los cánones de Vitrubio. No parece, sin embargo, aventurado afirmar que puede ponerse en parangón con las más notables, ya que no, acaso, en la delicadeza de la ejecución, sí en la admirable composición, en la grandiosidad del conjunto. Es de las más famosas que tiene Castilla, decía, en el siglo XVIII, Fray Luis de Castro.

(V) CRUZ PARROQUIAL DE IGLESIAS

Una vez más es necesario referirse al libro del P. Roulin, que da una buena heliografía de la joya y una descripción minuciosa de ella. Sobre un zócalo de bronce sobredorado, se levanta un templete de plata sobredorada también, bajo el que se cobija el viril. Cubre el todo una graciosa cúpula calada (véase un detalle en la fotografía (LL) rematada por una cruz. Esta cúpula reposa sobre una construcción en planta exagonal y en cada uno de los frentes va el busto de un apóstol en artístico medallón.

El conjunto, de una altura de 90 centímetros, es hermosísimo.

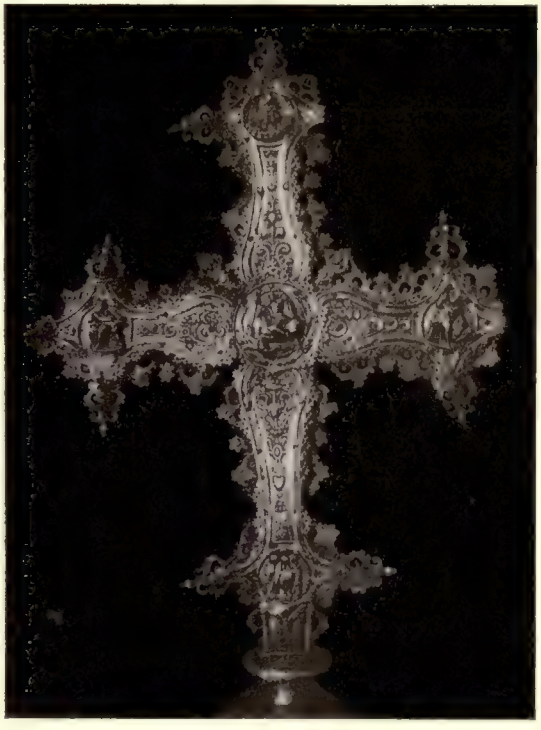
Refiriéndose al citado Fray Luis de Castro, consigna el P. Roulin que esta custodia perteneció al Hospital del Rey de Burgos, al cual (caso verdaderamente extraño), la compró la casa de Silos en 1529, recién hecha, pues lleva en dos partes distintas, la fecha de 1526. De haber sido hecha para dicho hospital, deduce nuestro autor que debió ser fabricada en Burgos, y se atreve a insinuar la idea de que la labrara el famoso platero burgalés Juan de Horna, cuyas obras todas, según creo, se han perdido; pero de quién se sabe que en 1528 hacía una custodia para la Cartuja de Miraflores, y en 1537 una cruz para la Metropolitana de Burgos. Estas noticias, de Ceán Bermúdez la primera, y de Martínez Sanz la segunda, son las únicas que del «platero insigne de Burgos», como le llamó Bosarte, se conservan, y no permiten avanzar el juicio en la sospecha, no desprovista acaso de fundamento. Sin embargo, en la lista de plateros que publica el referido Martínez Sanz, en su *Historia del Templo Catedral de Burgos*, figuran otros coetáneos de Horna y, entre ellos, un Bartolomé Valencia, que debía ser aventajado en su arte, cuando el Cabildo le encargó y aprobó, un diseño de custodia para la procesión del Corpus, en 1539, la cual no llegó a labrarse porque hubo que atender a otra obra más importante: la construcción del maravilloso *Crucero*.

Y dejando ya de tratar de la custodia de Silos, mencionemos, muy a la ligera, porque no hay espacio para todo, otras cuantas obras de arte por aquel Monasterio presentadas y que completaban su gran instalación. Fueron éstas, omitiendo alguna de menos cuenta: la paloma eucarística de plata, ejemplar harto curioso del culto de la Edad Media, colocada

magnitud; tiene, según las medidas del P. Roulin, treinta centímetros de alto, y la copa, con un diámetro de diez y nueve centímetros, puede contener, casi justos, litro y medio de líquido, ya que así ha rectificado dicho autor la afirmación del P. Castro, en su *Vida de Santo Domingo,* de que tenía de cabida «una azumbre y medio cuartillo». Dicho se está que no pudo dedicarse a la celebración de la misa, sino que sirvió indudablemente para administrar a los fieles, — de aquí su nombre *ministerial,* — la comunión bajo las dos especies, el *sangüis;* y por eso también algunos han llamado a esta pieza sangüis. A este carácter de curiosidad litúrgica, añade el cáliz la importancia de su antigüedad, que alcanza a los tiempos en que el famoso Abad Santo Domingo gobernaba el Monasterio (1041 a 1073); según se comprueba con la inscripción que indica que *Dominico Abbas* le dedicó, en honor a San Sebastián, titular entonces de la Abadía que hoy lleva el nombre del propio Abad Santo Domingo.

En este sentido, — en el de su antigüedad, — la obra de arte de que hablamos tiene un colosal interés. Hecha en una época en que seguramente la orfebrería estaba muy poco adelantada, esta copa sagrada es de líneas poco elegantes, de proporciones nada graciosas, y la labor de filigrana soldada sobre el fondo de plata del cáliz, es también un tanto tosca, como puede apreciarse en la fotografía; pero, con todo, es una de las piezas que más atraían a los inteligentes en nuestra Exposición. Acompañaba al cáliz una gran patena (M), llamada también *ministerial* por el P. Roulin, quien hace observar que no hay entre el cáliz y ella ninguna relación artística. Reprodújose esta joya en los *Monumentos arquitectónicos de España,* luego por el P. Ferobin, y últimamente por el P. Roulin; el cual publica en su libro una heliografía verdaderamente admirable, donde pueden estudiarse los detalles casi tan bien como en el original.

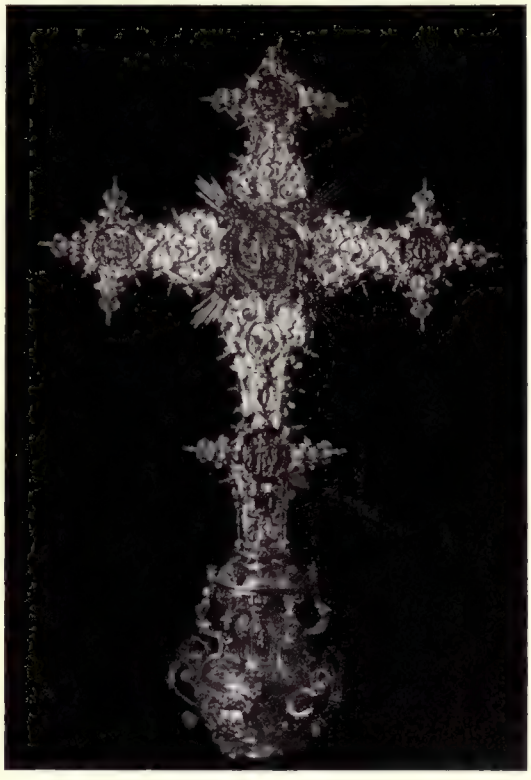
El estudio que el propio autor hace de esta obra, es, también, acaso, el más completo de la serie, y a él es preciso remitir a quien quiera más detalles. Su conclusión final viene a ser la de que la patena no puede estar hecha más allá de los primeros días del siglo XIII o los últimos del XII, y que debe atribuirse a los talleres de Limoges. Sobre este último extremo no será inútil recordar las opiniones del señor Barón de la Vega de Hoz, antes expuestas, y añadir que al propio P. Roulin no se le oculta que tal vez pudiera hacerse por alguien la observación de que «entre las obras de Limoges que se conservan no hay ninguna que tenga el carácter general, la delicadeza y la perfección de la patena», objeción que no consigue destruir el autor. Esta patena, según puede verse en la fotografía que reproducimos, está finísimamente labrada, adornada con piedras, cristal de roca y un camafeo antiguo con inscripción latina, en caracteres griegos, que parece ser del siglo II de nuestra era.



(T) CRUZ PARROQUIAL DE VIZCAINOS

Es necesario adelantar mucho en la historia del arte para llegar a otra sobresaliente

pieza presentada también por el monasterio: la gran custodia plateresca (L), que, por sus dimensiones y su riqueza, tanto lucía en la Exposición. Imposible es hacer aquí una comparación de esta joya con otras famosas de España, bien labradas al modo gólico, bien en el estilo plateresco o en el del Renacimiento, siguiendo los cánones de Vitrubio. No parece, sin embargo, aventurado afirmar que puede ponerse en parangón con las más notables, ya que no, acaso, en la delicadeza de la ejecución, sí en la admirable composición, en la grandiosidad del conjunto. Es de las más famosas que tiene Castilla, decía, en el siglo XVIII, Fray Luis de Castro.



(V) CRUZ PARROQUIAL DE IGLESIAS

Una vez más es necesario referirse al libro del P. Roulin, que da una buena heliografía de la joya y una descripción minuciosa de ella. Sobre un zócalo de bronce sobredorado, se levanta un templete de plata sobredorada también, bajo el que se cobija el viril. Cubre el todo una graciosa cúpula calada (véase un detalle en la fotografía (LL) rematada por una cruz. Esta cúpula reposa sobre una construcción en planta exagonal y en cada uno de los frentes va el busto de un apóstol en artístico medallón.

El conjunto, de una altura de 90 centímetros, es hermosísimo.

Refiriéndose al citado Fray Luis de Castro, consigna el P. Roulin que esta custodia perteneció al Hospital del Rey de Burgos, al cual (caso verdaderamente extraño), la compró la casa de Silos en 1529, recién hecha, pues lleva en dos partes distintas, la fecha de 1526. De haber sido hecha para dicho hospital, deduce nuestro autor que debió ser fabricada en Burgos, y se atreve a insinuar la idea de que la labrara el famoso platero burgalés Juan de Horna, cuyas obras todas, según creo, se han perdido; pero de quién se sabe que en 1528 hacía una custodia para la Cartuja de Miraflores, y en 1537 una cruz para la Metropolitana de Burgos. Estas noticias, de Ceán Bermúdez la primera, y de Martínez Sanz la segunda, son las únicas que del «platero insigne de Burgos», como le llamó Bosarte, se conservan, y no permiten avanzar el juicio en la sospecha, no desprovista acaso de fundamento. Sin embargo, en la lista de plateros que publica el referido Martínez Sanz, en su *Historia del Templo Catedral de Burgos*, figuran otros coetáneos de Horna y, entre ellos, un Bartolomé Valencia, que debía ser aventajado en su arte, cuando el Cabildo le encargó y aprobó, un diseño de custodia para la procesión del Corpus, en 1539, la cual no llegó a labrarse porque hubo que atender a otra obra más importante: la construcción del maravilloso *Crucero*.

Y dejando ya de tratar de la custodia de Silos, mencionemos, muy a la ligera, porque no hay espacio para todo, otras cuantas obras de arte por aquel Monasterio presentadas y que completaban su gran instalación. Fueron éstas, omitiendo alguna de menos cuenta: la paloma eucarística de plata, ejemplar harto curioso del culto de la Edad Media, colocada

sobre una cabeza de bronce, de mujer, obra esta del siglo II y conocida con el nombre de *ídolo de Carazo*, por suponerse que se le tributaba culto en la peña así llamada,— luego tan famosa en la historia del Conde Fernán González, — y cercana a Silos; un curioso relicario (siglo XV) en forma de mano, y que contiene reliquias de San Valentín; una rica cruz procesional del siglo XVIII; una, no menos rica, urna de plata de igual época, que lleva la inscripción de haber sido dedicada a Santo Domingo en 1717; un lindísimo píxide de filigrana de plata, un templete de ébano, que se supone perteneció a la Reina Isabel de Borbón, mujer de Felipe IV, y algunos frontales en sedas.

Terminada con esto la enumeración en los objetos presentados por aquellas tres entidades que dijimos habían enviado grandes colecciones a la Exposición, pasamos a agrupar, en series, los restantes objetos expuestos, entre los cuales tal vez no los hallemos tan valiosos; pero en cambio habremos de encontrarlos más desconocidos de los eruditos.

(X) CUSTODIA DE LA PARROQUIA DE S. PEDRO Y S. FELICES (BURGOS)

Orfebrería.—Tratábase, como ya queda dicho, de conmemorar la victoria de las Navas de Tolosa, en cuya memoria instituyó la iglesia la fiesta de *El Triunfo de la Santa Cruz*, que debe celebrarse el 16 de Julio. Nada más propio que, para hacer una fiesta especial y centenaria, se pensase en reunir un gran número de cruces. Así se ha hecho en Pamplona y en Burgos, verificándose en ambas ciudades grandiosas procesiones a que acudieron un número crecidísimo de cruces parroquiales de las respectivas diócesis.

Dió esto facilidades para poder escoger los mejores ejemplares, entre los reunidos, y llevarlos a la Exposición, y aunque algunas excelentes cruces de la diócesis no vinieron, como la de Santa María del Campo (muy famosa y digna compañera de la custodia que en aquella villa se conserva, y que no hubo medio tampoco de traer a la Exposición), y aunque otras, que acudieron a la procesión, como la deli-

cadísima de Santa Gadea del Cid, tampoco se logró que quedasen en el certamen, y aunque, finalmente, alguna otra, como la riquísima de Los Balbases, después de estar expuesta se sacó para la procesión y no volvió a su sitio de honor, aún quedó un número crecido de cruces procesionales, el mayor que tal vez sea posible ver reunido nunca, de gran valor, y que eran la nota característica de la Sala primera de la Exposición, como lo eran de la Sala segunda los objetos de Silos, en el centro de ella reunidos.

Cruces románico-bizantinas en cobre, con esmaltes, extremadamente características y muy raras ya en nuestras parroquias, vinieron: dos, cuya procedencia desconozco, aunque creo sean de la provincia de Santander (es de advertir de ahora para en adelante que la Exposición, aunque era provincial, admitía objetos de la diócesis de Burgos que se extiende a varias provincias), las cuales presentó el canónigo doctoral D. Lorenzo Abad y figuraron con los números 574 y 575, ambas muy parecidas de pequeño tamaño, esmaltadas de azul y blanco; otra de igual arte era la de Villavedón, aunque probablemente algo más moderna (siglo XIII al XIV), pero curiosísima por las distintas representaciones que la adornan, como el dragón, simbolizando el Infierno, la salida de Cristo del Limbo y por el primor de sus esmaltes; y, finalmente, otra (reproducida en estas páginas, anverso y reverso, (N, O), la de Salcedo, probablemente del siglo XII, que lleva en su cara anterior la imagen del Salvador crucificado con cuatro clavos, ostentando corona real. Va toda adornada de esmaltes y cabujones, y en la cara posterior, al centro, la imagen de Cristo con el libro, en los brazos los animales simbólicos, león y toro, y abajo un ángel, todo ello por extremo característico y digno de especial estudio.

(Y) COPÓN DE PLATA SOBREDORADA DE LA PARROQUIA DE EZCARAY (LOGROÑO)

Si de estas cruces pasamos a las góticas, en todo el desarrollo de este estilo, también pocas en número, (probablemente porque se deshicieron en tiempos de mayor riqueza para hacer otras del Renacimiento), nos hallaremos en primer lugar con la del pueblo de Lara (anverso y reverso, P, Q) acaso la más elegante de todas ellas, ojival florida del último período, que yo llamaría también la más burgalesa, por estar tratados los elementos ornamentales muy al modo con que manejaron los artífices burgenses la flora, y como construyeron los doseletes y torrecillas de que hay bonitos ejemplos en la parte inferior o maza de la cruz de que ahora hablo. La menuda decoración, grabada en parte, como los cuadrilóbulos con figuras de la Virgen, San Juan, etc., en fondo dorado, que contrasta con el de plata de la cruz, los otros adornos de los brazos que destacan sobre talco rojo, la decoración con piedras rojas y azules, todo es del mayor interés. En la cara posterior es notable la figura sedente de Cristo Rey, que ocupa el centro, y en los cuatro extremos los símbolos de los evangelistas, labrados con primor.

(Z) OSTENSORIO DE PLATA SOBREDORADA DE LA PARROQUIA DE SANTA MARÍA DE BRIVIESCA

Dentro de este mismo grupo de cruces procesionales de arte ojival, figuraban también las de Mazuelo de Muñó y Arroyo de Muñó, y las de Carrias y Quintanavides, estas últimas de la transición del gótico al plateresco y con mazas posteriores, ya francamente del Renacimiento.

Pero el grupo más numeroso, más rico de cruces, de la Exposición, era, sin duda, el que aún nos resta por mencionar, el formado por las hechas en los siglos XVI y XVII, desde los albores del plateresco hasta la decadencia de los últimos Austrias. Figuran dentro de este grupo las cruces procesionales de las parroquias de Ezcaray (Logroño), Palazuelos, Urrez, barrios de Villatoro y de Villimar de Burgos, Vizcaínos de la Sierra, Cordobilla la Real (Palencia), Colegiata

de Briviesca, Iglesias, Revillarruz, Santovenia, Atapuerca, Palazuelos de la Sierra y otras. De entre éstas he escogido tres para publicar fotografías. La primera (R, S) es la grandiosa cruz de la parroquia de Ezcaray, provincia de Logroño, parroquia que trajo a la Exposición valiosas joyas. Es esta de que ahora hablo, como puede juzgarse por la fotografía, una hermosísima pieza, de labor delicada y verdaderamente asombrosa en lo que hace relación a la escultura. A juicio de los inteligentes esta cruz era, de todas las expuestas, la que se llevaba la palma. Extremadamente justa de proporciones, ricamente sobredorada, adornada sin exceso, lleva en su anverso el Crucifijo sobre bello dosel y en los brazos grandes relieves. El reverso, aún más hermoso que el anverso, tiene, en el centro, una admirable figura sedente de San Pedro, con tiara, en la mano las llaves, en actitud de bendecir, y cuatro medallones con escenas de la Pasión, de las cuales, la que va en la parte baja, Oración en el Huerto de las Olivas, es un primor de ejecución, como lo es también toda la maza, con estatuas y grupos escultóricos. En la obra toda se revela la riqueza y gusto artístico del siglo XVI. La segunda de las cruces de este gru-

(A*) OSTENSORIO DE PLATA SOBREDORADA
DE LA PARROQUIA DE SAN PEDRO Y SAN FELICES (BURGOS)

po, que he de mencionar especialmente, es la de Vizcaínos de la Sierra (T), no tan rica ni correcta como la anterior, pero interesantísima. Es también plateresca, como la citada. En el anverso lleva la figura de Cristo con la inscripción *Inri* y figuras de los Evangelistas, la Magdalena, etc. El reverso, que es lo reproducido en estas páginas, lleva en el centro la figura de San Jorge a caballo y matando el dragón, y en la parte superior el pelícano. Lo más interesante, a mi modo de ver, en esta pieza, es la labor decorativa, bien que en este aspecto la aventaje la tercera de las cruces que me proponía especialmente mencionar y cuya cara posterior también reproduce (V) la cruz procesional del pueblo de Iglesias, admirable por la riqueza, a la verdad algo recargada de su exorno y de un tamaño y unas proporciones que exceden a las de todas las otras en la Exposición reunidas, siendo de notar muy especialmente la colosal maza, que pudiera compararse a una hermosísima ánfora (que por desgracia es la parte que peor se ve en la fotografía) en la cual hay medallones de labor muy delicada, estatuas, cariátides y, sobre todo, una extrema elegancia y un graciosísimo movimiento en el dibujo, que pocas veces se ve en estas obras platerescas, las cuales, si bien minuciosas y admirables en el detalle, suelen adolecer de alguna pesadez que en absoluto falta en esta estupenda obra de platería.

(B*) CÁLIZ DE LA PARROQUIA DE SAN PEDRO Y SAN FELICES (BURGOS)

Pasando de la Sección de Cruces procesionales, aún con el dolor de haber omitido tanto bueno, a otros objetos de orfebrería sagrada, llaman la atención, en primer lugar, las custodias y ostensorios, piezas siempre de gran importancia en las iglesias españolas, y de las cuales hubo ejemplares en la Exposición. Vaya en primer término la custodia o viril de la parroquia de San Pedro y San Felices de la ciudad de Burgos (X), acaso, con la cruz metropolitana, obras de arte las mejores en orfebrería que guarda la capital castellana. Si antes, hablando de la cruz de Lara, he observado su carácter burgalés puro, aún más he de extremar la observación al tratar de esta custodia. Quien vea la reproducción adjunta, recordará al punto las obras arquitectónicas del último período ojival que tanto enaltecen el Burgos monumental: las airosas ventanas, los doseletes bajo los que se cobijan estatuas, el nudo de hojas que une el pié con el cuerpo superior, la aguja que corona el todo, parecen una reproducción, en miniatura, tal como lo permite hacer de fino y detallado el precioso metal en que el artífice trabajó, de obras de la arquitectura y de la escultura burgenses: la calada bóveda del Condestable, la torrecilla de la sacristía de la propia capilla, las labores de los sepulcros de la Cartuja, o los doseletes de finura increible, de la capilla de Santa Ana, han inspirado, sin duda, al platero, de nombre desconocido, que fué autor de esta joya. De todo ello nada como el nudo, a que antes me referí, es burgalés; la reproducción de la flora en piedra, que comienza en el claustro de nuestra me-

tropolitana del siglo XIV, que en el XV es el adorno por excelencia en la catedral, en la Cartuja, en Fres del Val, en todos los sitios a donde alcanza la influencia burgalesa, es timbre de nuestro arte; pues esta misma flora, reproducida, no en piedra, sino en plata, con aire y gusto extraordinarios, sin que la pequeñez de la reproducción dañe a la verdadera grandeza de la obra artística, está en este nudo de hojas, por desventura no fácil de apreciar en todo su valor en la reproducción que ofrecemos.

De historia, de datos respecto a esta admirable obra, nada. Nos dice que es del siglo XV ella misma: con su propia contemplación lo aprendemos; pero no hay, o no ha llegado a mi noticia al menos, ni una fecha, ni una nota documental que nos permita saber de su autor, del motivo que existe para que obras tan importantes como esta y otras que habremos de citar enseguida, se conserven en una parroquia, antiquísima sí, pero probable, por no decir seguramente, pobre de feligresía siempre. He oído decir que alguna de las joyas que conserva, proceden de las parroquias de la parte alta de la ciudad destruídas, durante el sitio del castillo, por el ejército anglo-español al mando de Lord Wellington en 1812, pero ignoro la certeza de la noticia. Tiene cierto parecido con el objeto de que acabo de hablar, el gran copón de Ezcaray, pieza también capital en nuestra Exposición; pero que siendo igualmente obra del siglo XV, se me antoja de labor mucho menos perfecta que la custodia burgalesa.

En este copón (Y), hay que distinguir dos, o por mejor decir, tres partes distintas: la base indudablemente de época posterior, aunque de buen gusto, y la terminación, en una esfera surmontada por una cruz sumamente pesada, y que no corresponde con el tono general de la obra, por un lado; por otro, el pie y la copa, ésta bien proporcionada y aquél por todo extremo elegante, con finas labores; y, finalmente, lo característico de la obra, la cubierta del copón, imitando una construcción arquitectónica, con ventanales, torrecillas, botareles y todos los elementos de arquitectura gótica florida que forman un muy agradable conjunto, aunque, repito, la mano del artífice no era muy maestra y no da aquella firmeza de detalles que pudiera pedirse. Mas, de todos modos, y hechas estas salvedades, es un ejemplar curiosísimo, sobredorada la plata, conservado admirablemente, y que yo no recuerdo tenga parecido con copón ninguno.

(C.*) COFRECILLO DE PLATA DEL CONVENTO DE SAN BLAS (LERMA)

De un arte algo más adelantado es el ostensorio o custodia, también expuesto por la antes citada parroquia de San Pedro y San Felices (A*), de estilo del Renacimiento, con toda la elegancia en el dibujo, propia de los artistas de aquella época. Sobre un pié que recuerda, y en no mayor tamaño, los de los cálices de dicho estilo, con dos nudos, uno de forma exagonal y otro muy grueso adornado de esmaltes con nobiliarios escudos (que podrían acaso dar luz acerca de su procedencia), se alza un círculo, la parte propiamente de viril, rodeado de labor tan menuda como elegante y cerrado con cristales de la época, ligeramente decorados con una finísima guirnalda. Hasta aquí nada hay que haga salir a esta joya del tipo general de las destinadas al propio objeto, lo que la caracteriza son los dos ángeles que, sostenidos en soportes de una admirable ligereza de líneas, levantan sus manos a la altura del viril.

Otra custodia, mucho más moderna, como que pertenece al siglo XVII, es la presentada por la ex-colegiata de Santa María de la ciudad de Briviesca (Z), que lleva bajo el pié la inscripción siguiente en letras capitales:

ESTA CUSTODIA PARA EL SANTISIMO SACRAMENTO DEL ALTAR DESTA IGLESSIA COLLEGIAL DE SANTA MARIA DE VIRBIESCA DIO DE LIMOSNA EL CAPITAN DON FRANCISCO DE SOTO GUZMAN VECINO Y NATURAL DE LA DICHA VILLA. ANNO DE 1660.

Esta joya es un ejemplar curiosísimo del arte del siglo en que fué hecha, o mejor aún, podremos decir que parece adelantarse a su tiempo, y ser ya obra barroca de después de la influencia que trajeron a nuestro arte los Borbones. La elegancia del dibujo, el adorno opulento, pero nada recargado, la corrección de las figuras estatuarias, lo grande de la concepción artística, todo, en fin, hace de esta obra, de mala época sin duda, un documento artístico muy interesante, tan interesante como desconocido, pues siendo Briviesca población de alguna importancia y de representación histórica, siendo fácil su visita por hallarse en la línea férrea del Norte y teniendo alguna obra antigua como el famoso altar del Convento de Santa Clara, que atrae la atención de los amantes del arte, jamás recuerdo haber visto citada en letras de molde esta originalísima custodia, cuyo tamaño, que debe acercarse a un metro de altura, ha permitido, al artífice que la hiciera, componer verdaderos cuadros, en relieve, como los que adornan la peana en la que se representan escenas del Antiguo Testamento. En el primer nudo hay cuatro ángeles con atributos de virtudes; la base del ostensorio la forma una gran copa, a los lados de la cual salen dos cornucopias cargadas de racimos, espigas y diversas clases de frutas, y, sobre estos cuernos, dos grandiosas figuras de ángeles, el uno con la espada de la justicia y el otro con el ramo de olivo de la paz, y sosteniendo el viril rodeado de rayos, sobre el cual aún vuelven a representarse los frutos de la tierra, como cayendo sobre la forma, y sosteniendo. a su vez, un templete calado, originalísimo, dentro del cuál, como descendiendo del cielo, sutilmente colgado de un delgado hilo, aparece el Espíritu Santo en figura de paloma, derramando sus dones a modo de rayos. Rodean este templete cuatro figuras de doctores de la Iglesia. Aún sobre este cuerpo va por remate otro, gallardamente coronado por una bien proporcionada cruz, con las estatuas, al pie, de San Juan y la Virgen.

Después de haber citado y reproducido estas custodias tan importantes, no quiero terminar la reseña de este apartado de la orfebrería sin mentar otra presentada por don Bonifacio Diez Montero, de Burgos, poseedor de una interesante colección de antigüedades que estaba brillantemente representada en la Exposición; era una custodia de mano, u ostensorio de plata sobredorada, del siglo XVII, con esmaltes azules y un escudo del Carmen, pieza muy interesante.

Si de las custodias pasamos a los vasos sagrados, nos hallaremos en la Exposición con algunos cálices, entre los que deberemos mencionar uno presentado por la Capilla de la Concepción y Santa Ana de la Catedral, que se dice es donación que a ella hizo su fundador el obispo D. Luis Osorio de Acuña,

(D*) TIRA BORDADA DE UNA CASULLA DE TERCIOPELO ENCARNADO, PARROQUIA DE SAN GIL DE BURGOS, Y TRES TIRAS BORDADAS DE CASULLA, TERCIOPELO MORADO, ROJO Y VERDE, DE LA CAPILLA DE LA CONCEPCIÓN Y SANTA ANA DE LA CATEDRAL DE BURGOS

que vivió en los últimos años del siglo XV. Es de líneas muy elegantes. El otro, presentado por la ya mencionada parroquia de San Pedro, San Felices (B*), lleva escudo del donante y la inscripción:

OFRECIÓME JUAN DE LA HOZ. AÑO 1549.

Dentro de esta misma sección de orfebrería, presentados por distintos expositores, había un crecidísimo número de objetos, como jarras, pilas de agua bendita, tabaqueras, bandejas de plata repujada, y cien más, imposibles de recordar, aunque algunos merecían ser mencionados. Unicamente de entre esta clase de objetos, separaré, para nombrarlos, aunque sea de paso, unas cuantas arquetas, cajas o cofrecillos: uno, en forma de caja estilo del Renacimiento, en plata repujada, obra, al parecer, del siglo XVI que presentó el citado señor Diez Montero; otro, el cofrecillo que exibió la parroquia de Ezcaray, de labor muy profusa, aunque no muy delicada, con representaciones mitológicas, obra del siglo XVII, y, en opinión de algún docto, quizá de procedencia americana, y, finalmente, el originalísimo cofrecillo de las Monjas de San Blas, de la villa de Lerma (C*), donación a aquel convento, según lo proclaman los heráldicos blasones que le adornan, de su fundador, el poderoso valido Cardenal Duque de Lerma. De no muy gran tamaño, pero de labor muy delicada, este cofrecillo, que sirve de sagrario colocándole en el Monumento de Semana Santa, lleva en lo alto un pelícano, y está decorado, aparte de los escudos repetidos profusamente, con pequeños esmaltes de color azul, que entonan admirablemente sobre la plata mate de la arqueta. No parece que hay dificultad de datar esta primorosa obra, pues si los escudos no nos lo estuvieran diciendo, la labor y el gusto de la composición nos llevarían, desde luego, a suponerla fabricada en el siglo XVII.

El bordado. Vestiduras Sagradas. — Si no de tan grande importancia como la sección de orfebrería, principalmente la aplicada al culto, la sección de que ahora vamos a hablar, un poco a la ligera, pues quizá nos va a faltar espacio, era también de extremado interés ya que, menos aún que las joyas, suele haber ocasión de ver estos bordados, guardados siempre en las cajonerías de las iglesias: de donde difícilmente salen para que las admire el viajero curioso o el arqueólogo entendido.

(E*) CASULLA DE TERCIOPELO AZUL CON TIRAS BORDADAS. (DOÑA MARÍA VARONA DE YAGÜEZ)

Han presentado en la Exposición notables ejemplares, en primer término, la parroquia de San Gil Abad, de Burgos, cuyo párroco D. Basilio Olalla, ha demostrado siempre interés por dar a conocer lo mucho bueno que la iglesia posee. Entre lo expuesto, aparte de un terno de que hablaré luego, figuran: uno de terciopelo negro, otro morado interesantísimo y del que se dice, ignoro con qué fundamento, que la capa está hecha con un manto que perteneció a Isabel la Católica; otro blanco bordado con flores, original y

vistoso; una casulla de terciopelo encarnado bordada en seda, y otra de igual color en plata y oro, amén de algunos paños de distintos tejidos. La parroquia de Mazuelo de Muñó presentó una casulla con tira bordada en el centro, de estilo Renacimiento; la de Frias, unas ricas dalmáticas en tisú, bordadas en sedas y oro y casulla del mismo terno; la de Treviana, un gran número de ropas entre las que destacaba una capa pluvial del Renacimiento de tisú sobre seda café y plata, con franjas de oro y sedas de varias tonos; y la de Quintanapalla un terno en terciopelo rojo, con bordados de seda y oro, también del Renacimiento y muy semejante a otro que asimismo exibió la parroquia de Santa Agueda de Burgos.

(F*) CAPA DE TISÚ BORDADA EN ORO

En la imposibilidad de reproducir tanta obra de arte en estas páginas, he escogido algunas tan sólo, que son las siguientes: (D*) las señaladas en el catálogo de la Exposición con los números 193, 194 y 195, son tiras bordadas de casullas de la antes citada capilla de la Concepción y Santa Ana de la Catedral; la primera es de una casulla de terciopelo morado; de una en terciopelo verde la segunda, y de una en terciopelo rojo la tercera. De las tres, la verde (N.° 194), es la más antigua y la más interesante; seguramente, con las antes alabadas capas de Basilea, de lo más notable en su género de la Exposición. Se halla en un estado de conservación admirable tanto el terciopelo del fondo como las tiras de precioso bordado. Difícil es asegurar si esta obra puede pertenecer al siglo XIV como se decía en la Exposición; pero no puede dudarse, a mi juicio, por el arcaismo de las figuras, que se

trata, cuando menos, de una obra del siglo XV, no muy adelantado.

Sigue en antigüedad y en importancia la de terciopelo morado (N.° 195), sin duda de muy avanzada la décima quinta centuria, y en algo peor estado de conservación, y, finalmente, la 193 es un primoroso ejemplar de bordado de Renacimiento, en que no tiene poco que admirar la reproducción, primorosamente hecha, de los arcos de arquitectura plateresca, bajo los cuales están colocadas las figuras, que representan, si no me engaño, la de arriba, la Anunciación; la segunda, la Virgen con el Niño, y la inferior, un Angel con espada.

La otra tira bordada, reproducida en la misma fotografía, es de una casulla en terciopelo carmesí, bordada en seda y oro, de la parroquía de San Gil, también probablemente del siglo XVI, con figuras de santos ejecutados con gran perfección.

(E*) Reproduce una casulla de terciopelo azul oscuro, con gran tira bordada en el centro y con los adornos que la rodean y los de los lados en seda amarilla, que presentó en la Exposición, con otra semejante de terciopelo rojo, la Sra. D.ª María Varona de Yagüez. Pertenecen ambas a la capilla de un palacio que dicha señora posee en el pueblo de Villaverde Mojina. Se trata de un ejemplar admirablemente conservado y ejecutado con rara perfección; es, por otra parte, la casulla de una forma bastante distinta de las actuales, y de la que se ha dado sin duda a muchas antiguas, presentando ésta mayores dimensiones y proporciones más artísticas. El bordado, que a las claras demuestra ser del siglo XVI, es, como he dicho, muy perfecto, siendo en particular digna de atención la figura del centro de la tira, una mártir, acaso Santa Bárbara, con su castillo o torre al lado, y con un fondo de paisaje; las caras de todas las figuras tienen una gran corrección en el dibujo, así como el Niño, que acaricia a su Madre, en la parte alta del bordado.

El bordado con figuras, con representaciones de santos, o aún con escenas de los libros sagrados, es el adorno más frecuente en las vestiduras presentadas en la Exposición, desde las más antiguas hasta fines del siglo XVI. Apenas hay otra muestra de género distinto de bordado que un riquísimo terno exhibido por la parroquia de San Gil; terno del que estaban expuestos la capa pluvial (F*), la casulla, dos dalmáticas y el paño de cáliz, todo ello en tisú de seda roja y oro, profusa y artísticamente bordado en oro, con un gusto exquisito, probablemente en el siglo XVII. El efecto del metal sobre el valioso tisú es extraordinario en este terno, acaso no tan interesante como otras ropas de que hemos hablado, pero de una gran visualidad.

Pintura. — No ha sido Burgos nunca un gran centro de pintores. Así como tiene una escuela escultórica, acaso no igualada en toda España por ciudad alguna, son escasos los burgaleses pintores, y en nuestros templos se hallan raramente obras pictóricas de mérito extraordinario.

Esto hubo de reflejarse en la exposición, donde es cierto que se presentaron por don Mateo Olarte; por la Capilla de la Presentación de la Catedral, que llevó un cuadro de un mártir, atribuído a Guido Reni; por don Bonifacio Diez Montero, que exhibió una tabla flamenca (centro de un tríptico), muy apreciable; por D. Antonio M.ª Gutiérrez Ballesteros, que mandó un cobre, representando una armería desordenada, con la firma de A. Teniers, idéntico a uno del Museo del Prado; por la parroquia de San Gil, que expuso dos ex-votos, tablas del siglo XV, con las figuras orantes de D. García de Burgos y de su esposa; por D. Domingo Hergueta, que envió una cruz de madera, con un Cristo pintado en ella, pintura que se atribuye a Mateo Cerezo; por D. Juan Antonio Cortés, dueño de un cuadro de la escuela de Rubens, firmado P. K. Erch; y por otras corporaciones y particulares, obras dignas de admiración; pero donde eran raras las de sobresaliente mérito.

Por distintas razones he escogido en esta sección cuatro cuadros de los más celebrados para reproducirles y decir acerca de cada uno de ellos algunas palabras.

(G*) TABLA DE LA CAPILLA DE LA NATIVIDAD
EN LA PARROQUIA DE SAN GIL (BURGOS)

(H*) TABLA DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN (BURGOS)

Es el primero, el más hermoso de todos, la joya pictórica de la Exposición, la tabla *La piedad,* o Cristo muerto en brazos de su madre (G*), que pertenece a la capilla de la Natividad de la parroquia de San Gil, y que expuso su patrono, el señor Conde de Berberana.

La reproducción adjunta, aún no siendo, por desgracia, muy perfecta, ahorra, sin embargo, toda descripción; es un cuadro de una admirable pureza de líneas, de una delicadeza pasmosa en los detalles, lleno de una unción, de una tristeza que parece reflejarse hasta en el menudo, primorosísimo paisaje del fondo; la cabeza de Cristo muerto, la sentidísima de la Magdalena que envuelve sus cabellos en trasparente velo, la doliente de la desolada Virgen, la dulce de San Juan, todo en este cuadro está tratado de modo insuperable, con ese arte de los primitivos, con esa especie de candidez que tanto entusiasma hoy a los artistas.

Este cuadro es hoy, acaso con el tríptico de Gerardo David, de la Capilla del Condestable, lo más notable que como pintura se conserva en Burgos; no ha sido apreciado, en cuanto vale, hasta hace relativamente poco tiempo, pero, desde que se exhibió en la Exposición de 1902, a que me referí al comienzo de este artículo, ya se le diputó como una estupenda obra artística. No conozco, sin embargo, autor que de él trate, ni obra en que se le cite. Los inteligentes que le han visto, y que han sido cuantos por Burgos han pasado en estos años últimos, han hecho distintas conjeturas acerca de su autor. Díjosele al principio, obra de Van der Weyden; se ha hablado luego de Memling; después de Petrus Christus y de Gerardo David. Mientras no venga alguna prueba documental, difícil de hallar sin duda, seguirá la disputa y no he de ser yo, quien la resuelva, ni siquiera quien dé parecer en tan difícil litigio. Cuando un cuadro evoca esos nombres, es un gran cuadro, sin duda. Esto es lo indiscutible.

La parroquia de San Esteban, de Burgos, llevó al certamen otro cuadro curiosísimo y de no corto mérito, que hacía un excelente papel en la Exposición: la tabla *La Cena* (H*), de grandes proporciones, (1'80 × 80), de un interés extraordinario, de estilo flamenco, con característico fondo de oro, sobre el que se dibujan recortados nimbos e inscripciones con los nombres de los apóstoles, llena de detalles realistas, de extremado valor para el conocimiento de la indumentaria.

La agrupación del Maestro, con los Apóstoles trás de la mesa, está hecha con arte. No son ciertamente las cabezas comparables con las del cuadro de que acabo de hablar; existen en ellas grandes imperfecciones, sin que, por eso, dejen de ser notables algunas: por ejemplo, la de San Pedro, a la izquierda del Redentor.

La mesa con las viandas, copas, cuchillos, etc., minuciosamente pintada, y cubierta de labrado mantel, cuya cenefa tiene una leyenda decorativa en caracteres arábigos, no es lo menos interesante de esta tabla.

He dicho antes que es de estilo flamenco; pero, ¿esto puede asegurarse en absoluto? Ciertamente que no, y aún casi pudiera afirmarse que si los elementos son flamencos, si al modo de Flandes está entendida la composición, y al modo de Flandes está pintada, la obra es española. Así parece demostrarlo la leyenda arábiga del mantel; es este un elemento decorativo tan español, que él solo vale por una partida de bautismo, si pasa la frase.

Inútil parece añadir que la obra ha de ser del siglo xv, y que su autor es desconocido. Del propio siglo también es, sin duda, otra obra en que se hermanan la pintura y la escultura (ı*), el curioso políptico presentado por D. Luciano Huidrobo, y que pertenece, según creo, a una comunidad de religiosas de Villadiego. Tiene, de escultura, la estatua del centro, San Juan Evangelista, bajo un bellísimo doselete ojival florido; y de pintura, las cuatro tablas con figuras de Santos, hábilmente ejecutadas sobre fondo de oro y en una de las cuales, orando a los pies de Santiago, en hábito de peregrino está sin duda el donante de esta rarísima obra, la cual se halla pintada por ambos lados, llevando en el reverso de las puertas otras figuras sobre fondo rojo.

(ı*) POLÍPTICO DE LAS MONJAS AGUSTINAS DE VILLADIEGO

La parroquia burgalesa de San Cosme y San Damián, presentó un tríptico (ȷ*), también de no poco interés. En la tabla central, vese a Cristo clavado en la cruz, con la Virgen y el discípulo predilecto a los lados, y al fondo un paisaje, tratado con no poca maestría. En la portezuela de la derecha, la escena de la Virgen entregando la casulla a San Ildefonso, tal vez por ser éste el nombre del donante que aparece de hinojos, él solo, — sin que, según la general pauta, algún santo le guíe y guarde — en la puerta de la izquierda. Son excelentes las figuras, y la cabeza del donante, de mucha expresión y bien tratada. No parece aventurado llevar a los primeros años del siglo xvı la ejecución de este tríptico. Mucho más moderna es la otra pintura última de que he de hablar (κ*), expuesta por D. Luis de San Pedro. Es el retrato de su bisabuela D.ª Simona Jacoba Gómez, atribuído por su poseedor al gran Goya, y que, fué en tal concepto, tenido siempre por la familia, en la que queda la tradición de que el famoso pintor tenía relaciones de amistad con la señora retratada y con su esposo don José García Suelto, médico del rey José Napoleón, y cuyo retrato, obra de Rivelles muy linda, ha estado

también en la Exposición. Creo que nunca había sido exhibido este Goya, y que no suele contarse con él en ninguno de los catálogos de los cuadros del famoso autor de la *Maja desnuda;* acaso por esto no ha faltado entre los concurrentes a nuestra Exposición quien haya dudado de su autenticidad. Entiendo que no hay motivo para ello; en obras tan cercanas a nosotros no vale poco la tradición familiar (no sé si reforzada en este caso con algún documento); pero aún sin la tradición, la factura misma del cuadro parece persuadirnos de que sea Goya su autor.

El doctísimo catedrático D. Elías Tormo, publicó, en 1900, un trabajo titulado *Las pinturas de Goya y su clasificación cronológica*, con motivo de la Exposición de obras del insigne artista aragonés celebrada en el Ministerio de Fomento. En la división en períodos que establece, hay uno, el tercero, que él llama «estilo franco, y aparente decadencia», que comprende las obras hechas en los años 1800 a 1810, período al cual creo yo que pertenece la obra de que hablo, entre otras cosas, porque es de suponer que en él estuviese la dama retratada, en Madrid, en la corte de José I; en este período, dice el señor Tormo, «sobre todo al fin (1807–1808) pinta Goya de tal modo que parece se encontraba en plena decadencia y abandono...» Esta última observación parece hecha teniendo a la vista el retrato de que ahora hablo, y con ella termino lo referente a la pintura.

Escultura. — Muy poca es la representación de este arte en la Exposición.

Acaso lo más importante fueran las tres estatuas yacentes en madera (siglos XIII o XIV) procedentes del Monasterio de Palacios de Benaver; pero de ellas no quiero hablar, porque en estas columnas las estudiará pluma más autorizada que la mía.

Fuera de ellas, de la citada estatua de Santiago de Huelgas y de algunos interesantes crucifijos en marfil, presentado uno por la señora de Casaviella, otro por la parroquia San Gil, apenas si merecen citarse una estatua, de la Virgen de Rocamador, en madera estofada, que fué de la derruída parroquia burgalesa de San Román y se guarda, al presente, en la de San Pedro y San Felices; otra pequeña, también estofada, de la Concepción, propia de las religiosas de San Luis, de Burgos, y unos lindísimos bustos, en cera, de Carlos IV y María Luisa, presentados por D. José de la Torre y Cortés.

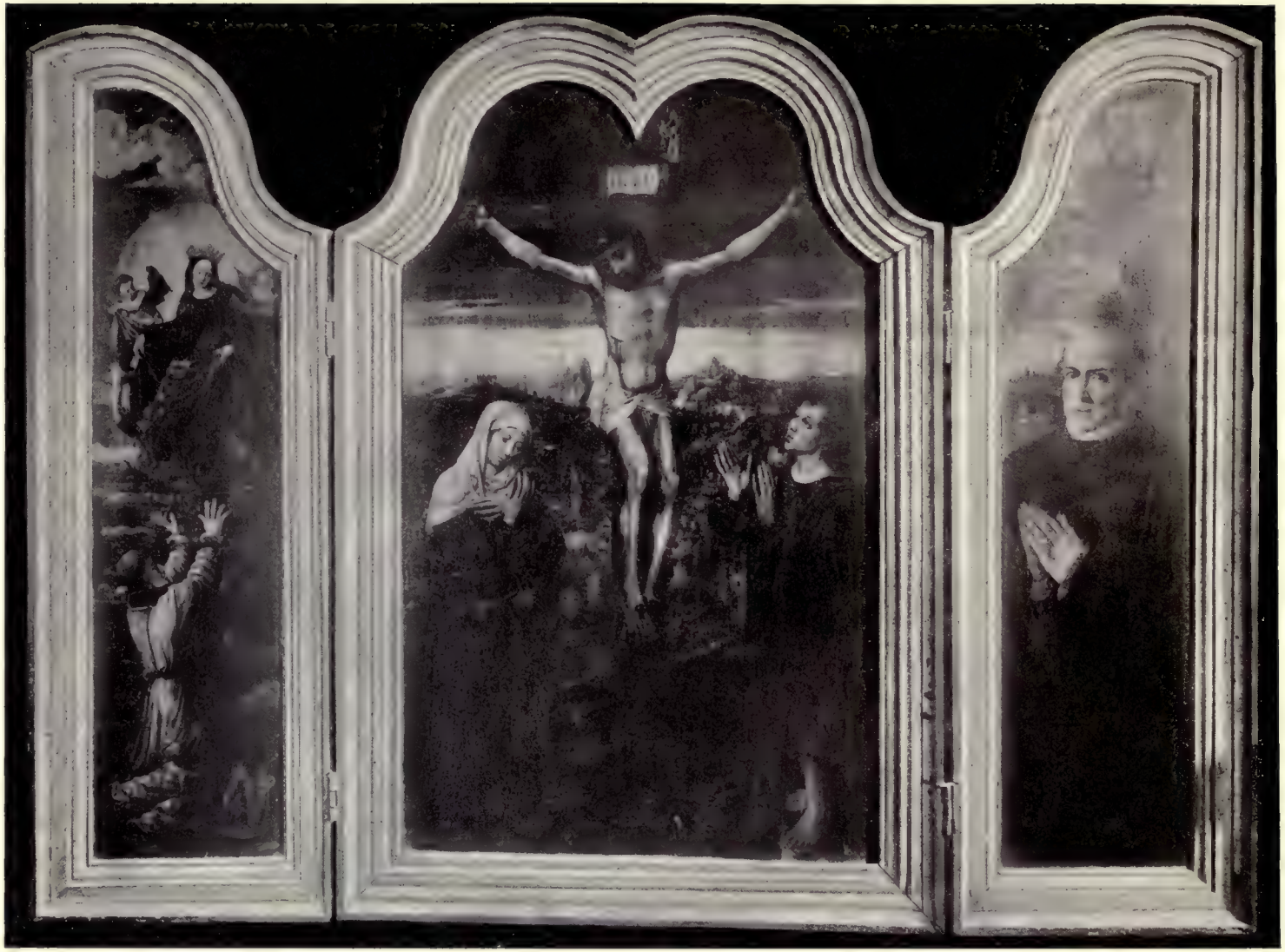
Numismática. — A parte de algunas monedas sueltas, presentadas por diversas personas, hubo en la Exposición tres monetarios importantes, pertenecientes a inteligentes coleccionistas.

En primer término, figura el de mi querido compañero el catedrático de este Instituto D. Tomás Alonso de Armiño, que presentó no menos de 2500 piezas, siendo la más digna de notarse la serie castellana (unas 1500 monedas), de ellas 400 no reseñadas por Alois Heirr; hay, de entre éstas, dos de doña Urraca, una de ellas de tipo inédito; una de oro y más de 40 de vellón, del Rey Alfonso XI; tres blancas del infante D. Alfonso, hermano de la reina Católica, acuñadas en Burgos, y otras muchas dignas de mención. La colección de los Reyes Católicos es valiosísima, comprendiendo once piezas de oro, unas 200 de plata, y un medio centenar de cobre.

El monetario exhibido por D. Enrique González, de Burgos, comprende unas 1800 piezas, siendo notables la serie de monedas celtíberas por la rareza y excelente conservación de muchas de ellas; y, de la serie castellana, debe mencionarse la colección de piezas de Sancho III y Fernando el Santo, que contiene variedades muy raras.

Finalmente, D. Honorio Valtierra, presbítero de Castrojerez, ha expuesto unas 750 piezas, en su mayor parte romanas, consulares e imperiales.

Documentos, Códices, Impresos. — En una Exposición de la importancia de la de Burgos, no puede dejar de haber una sección diplomática y bibliográfica. Aparte del famoso documento conocido con el nombre de «Cartas de Arras del Cid», figuraban en una vitrina de la sala segunda, otros cuantos manuscritos de valor excepcional. Mencionaremos,



(J*) TRÍPTICO DE LA PARROQUIA DE LOS SANTOS COSME Y DAMIÁN (BURGOS)

(K*) RETRATO DE DOÑA JACOBA GÓMEZ, PINTADO POR GOYA

(L*) PÁGINA DEL LIBRO DE CABALLEROS DE SANTIAGO, DE BURGOS

entre ellos, el primer libro de actas del Consejo de Burgos, que corresponde a 1388 y que se considera el más antiguo de Castilla, y uno de los más antiguos de la Nación; la concesión por los Reyes Católicos del Mercado franco de los martes, a la ciudad cabeza de Castilla, fechado en 1475, y de primorosa ejecución caligráfica, con orla miniada en la primera página; varios diplomas, privilegios rodados, del Rey D. Alfonso VIII, en favor de la ciudad; un libro en que se contienen diversas escrituras relacionadas con la edificación del Convento de Monjas Carmelitas de Burgos, última fundación de Santa Teresa de Jesús, en que se ven firmas de la mística Doctora de Avila, documentos todos estos presentados por el Ayuntamiento de Burgos.

En otra vitrina exponía la Excma. Diputación Provincial, algunos documentos que en su archivo conserva, procedentes de la antigua Universidad de los Mercaderes o Consulado de Burgos; el más importante de ellos es la Cédula Real dada por Carlos V, y firmada de su mano, aprobando las ordenanzas de la Universidad, en 18 de Septiembre de 1538; documento de subido precio para la historia mercantil de España, que el autor del presente artículo ha reimpreso años hace (3). Aparte de éstos, hubo en las mismas vitrinas, algunos códices de importancia; mencionaremos sólo dos: uno que lleva la fecha de 1289 *(era de 1327)*, propiedad del que escribe estas líneas, que contiene el Fuero Juzgo, las sumas de Maestre Jacobo y el Fuero de Zamora, ejemplar que perteneció al erudito historiador del siglo XVIII, D. Rafael Floranes, y en vista del cual y de algún otro códice publicará pronto D. Américo Castro, una edición crítica del Fuero de Zamora.

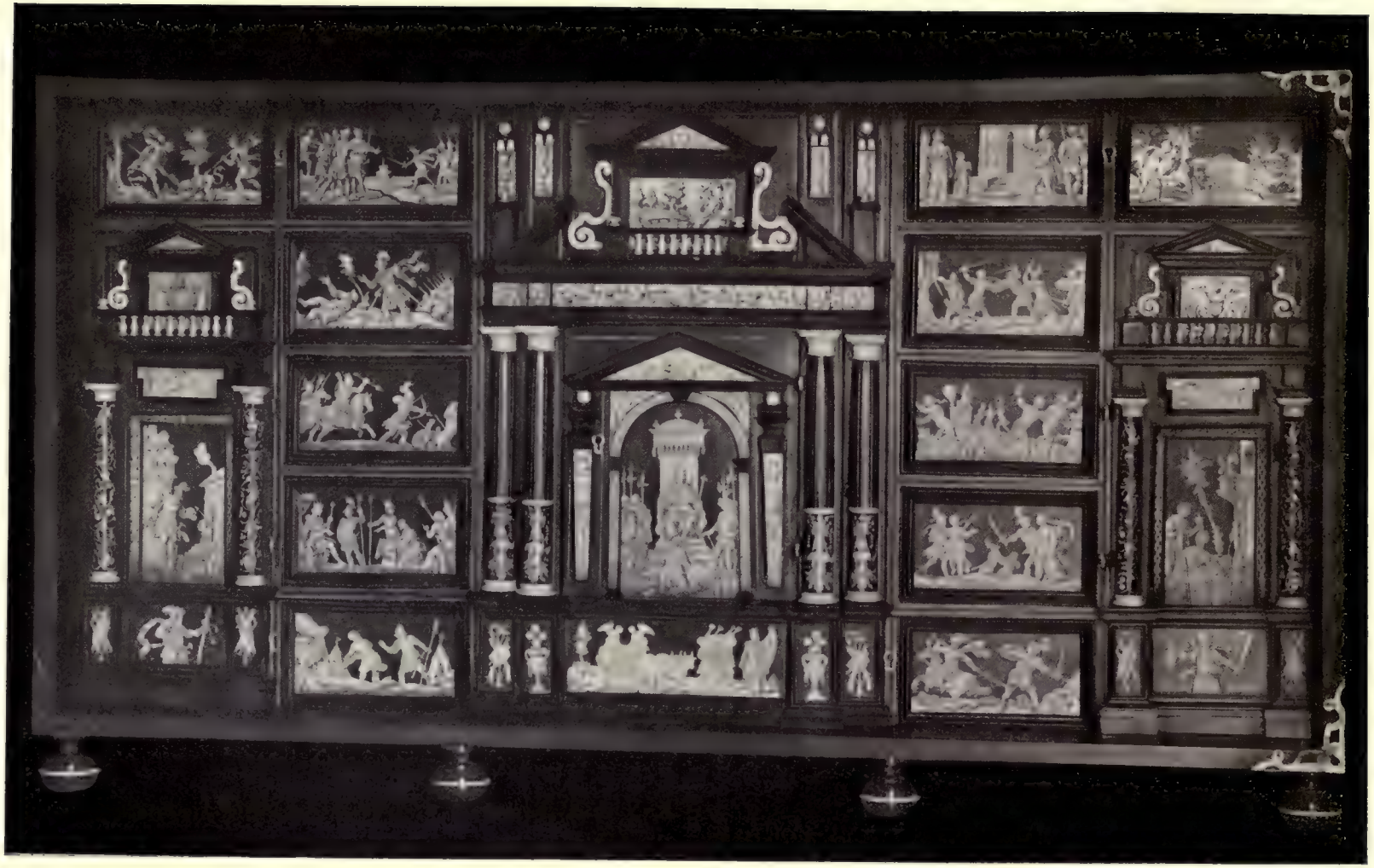
Pero el códice que atraía principalmente la atención de todos era el *libro de la Cofradía de Santiago de la Fuente*, presentado por el actual prior de esta vieja hermandad burgalesa, que fundada en 1338, conservó hasta 1656 nada menos, la costumbre de guardar en las hojas de ese libro las efigies, no ciertamente muy perfectas en el concepto artístico, de sus caballeros, ginetes todos, y en las diversas actitudes del juego del bofordo, a que en ciertos días se dedicaban, y llevando al brazo el escudo con la empresa nobiliaria, que muchas veces adorna también la gualdrapa del bruto, según puede verse en la página que reproducimos (L*). Consta este libro único, — nos atrevemos a decir, no ya en España sino en el mundo, y harto merecedor de que se reprodujese y publicase íntegro, — no menos que de 295 figuras.

Sin podernos detener a dar otros detalles de este códice admirable, remitimos al lector al trabajo que cerca de él publicó, con interesantes ilustraciones, el señor Marqués de Laurencín, en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (tomo XII; 1905).

Los libros impresos, si bien no muchos en número, no dejaban de ofrecer interés. Citaré, sólo, en mi afán de abreviar, un incunable *Summa de exemplis*, de Juan de San Geminiano, Venecia 1499, presentado por D. Enfrasio González; el *Manuale sacramentorum secundum usum sanctæ ecclesie burgensi*, impreso en Burgos en 1524, curiosísimo por la perfección tipográfica y por llevar impresa música en algunas páginas, que presentó la parroquia de San Vicente de Frías, y el rico ejemplar del *Teatrum orbi terrarum*, de Abraham Ortell con noventa artísticos y detallados mapas, que mandó el coleccionista burgalés de antigüedades D. Ernesto Cantón Salazar, que, en otras secciones de la Exposición, había expuesto joyas, trajes, muebles, armas, etc.

Mobiliario. — Sección no poco importante fué ésta; aunque, por desgracia, muchos de los muebles famosos, en Burgos conservados y exhibidos otras veces, no pudieron ahora lucirse. Abundaron los escritorios, vargueños y bufetes, entre los que pueden citarse los presentados por D. Mariano Yagüez, D. Félix Cecilia, D. Ernesto Canton, y muy especial un mueble que presentó la Sra. D.ª Rosa Echánove, viuda de Setién (LL*). Es de ébano,

(3) *Ordenanzas del Consulado de Burgos de 1538, que ahora de nuevo se publican, anotadas y precedidas de un bosquejo histórico del Consulado*, por el Dr. Eloy García de Quevedo y Concellón. Burgos. Imprenta de la Diputación, 1905.



(LL*) MUEBLE FLORENTINO

incrustado finamente en marfil, y lleva representados asuntos religiosos y de la historia de Roma, tan perfectamente ejecutados, con tal delicadeza, que difícilmente se hallará obra de este género que supere a la de que hablamos; que es, por otra parte, de grandes dimensiones, y va colocada sobre una mesa también incrustada.

Después de esto, podría hablarse, debería hablarse, de tantas otras secciones interesantes, la de tapices con la numerosa colección de la parroquia de San Esteban, la de armas, la de esmaltes, la de joyas, la de indumentaria.

. . . . . .

Mas hay que hacer punto. No queda espacio para poder siquiera filosofar un poco, reflexionar acerca de la importancia de esta Exposición, de las de esta clase, que tan útiles servicios pueden prestar a la historia de las artes españolas.

Mvsevm lo realiza muy señalado a la cultura, divulgando noticias de estos certámenes.

Con acierto D. Diego Marín, en números anteriores, expresaba todo lo que puede esperarse de la repetición de estas fiestas, que servirán para hacer un inventario de nuestra riqueza artística, más completo que el que pueda realizar el tardío y lento esfuerzo del Estado.

Hago mías todas y cada una de las atinadas consideraciones que allí vieron los lectores, y lamento que las proporciones de mi trabajo, las condiciones mías, no hayan permitido que sea esto más que un ligero bosquejo de una obra más extensa, que la Exposición burgalesa bien merece, y para la cual han efectuado tantos estudios, de alguno de los cuales me he valido, mis compañeros de la comisión organizadora.

Al publicar estas líneas aspiro sólo a dar a conocer, por la importancia de lo poco expuesto, la inmensidad de lo que queda olvidado en iglesias y palacios, en las casas y en los archivos de esta provincia inmensa, — de 511 Ayuntamientos, — de esta diócesis, — de más de mil parroquias, — en un país en el que se respiró antes, por todas partes, un ambiente artístico.

Si no se me tacha de inmodesto me citaré a mi mismo. Allá en 1899, terminaba yo una conferencia que en el Ateneo de Madrid dí acerca de Excursiones por la provincia de Burgos, con estas palabras:

«Si animado por esta conferencia fuese allá un viajero, uno solo, a visitar aquella tierra; si de aquí saliera un sencillo artículo acerca de alguno de aquellos monumentos, yo me diera por muy satisfecho y hasta tuviera por bien empleado el mal rato que os he hecho passar.»

Así dije entonces, y, en los años transcurridos, he podido ver, lleno de entusiasmo, que acerca de muchos de estos monumentos, entonces casi desconocidos, se ha escrito mucho, han sido objeto de estudios valiosos.

¡Ojalá tenga ahora igual fortuna, y la Exposición de Burgos, divulgada desde las artísticas columnas de Mvsevm, signifique el principio de una serie de trabajos para dar a conocer a los amantes de nuestras glorias la inmensa riqueza artística atesorada en esta vieja y noble tierra de Castilla!

Eloy García de Quevedo.

Establecimiento Gráfico : Thomas : Ba

PALMA DE MALLORCA — EXTERIOR DE LA BOLSA

LAS CASAS DE CONTRATACIÓN ESPAÑOLAS

PAPELETAS PARA UNA «HISTORIA DE LA ARQUITECTURA CIVIL ESPAÑOLA» (1)

b) Lonjas y almudíes

AL consolidarse, hacia el final del siglo XII, la vida social española, surge consecuentemente la reconstitución y auge del comercio, y, por ello, la necesidad de locales donde los mercaderes depositen sus mercancías, tengan domicilio social, y alojen sus tribunales arbitrales. En un principio, esa necesidad se satisface, por modo sencillo, en casas particulares, o, lo que es más interesante, en las naves o atrios de las Catedrales, edificios maternales abiertos a todas las manifestaciones religiosas y sociales de la Edad Media. Tenemos noticias de estas curiosas costumbres en multitud de documentos: de *casa particular,* puede citarse la que ocupaban en Palma de Mallorca, en 1391, los comerciantes genoveses e ingleses (2); de reuniones en las Catedrales, nos da cuenta (a más del conocido documento de 1582, relativo a los mercaderes de Sevilla, en que el Arzobispo protesta de tal costumbre) (3) una escritura de concordia extendida en Burgos, en

(1) Esta *papeleta* comprende tres secciones: a) Basílicas. — b) Lonjas y almudíes. — c) Bolsas.

(2) Carta histórica-artística sobre el edificio de la Lonja de Mallorca, que escribió en 1807 el Excmo. Sr. D. Gaspar de Jovellanos. Palma 1835.

(3) Noticias de los arquitectos y arquitectura de España, por el Excmo. Sr. D. Eugenio Llaopino. Madrid 1829.

1453, en la que los comerciantes y cónsules dicen: «ayuntados... dentro de la Iglesia de Santa María la Catedral» (4).

No podían satisfacer tan mezquinos o impropios locales a la vida, cada vez más intensa, del comercio, y bien pronto se impuso la construcción de edificios propios, surgiendo las Lonjas, los Consulados y los Almudíes. Distinto es, en cierto modo, el destino de cada uno. La Lonja (del italiano *loggia*) es un edificio destinado a domicilio social de los mercaderes, donde éstos celebran sus reuniones y tratos: no son depósitos de mercancías, y si por acaso se aprovechan para este objeto, es por caso abusivo, según nos prueba una Real Cédula de 1503, referente a la Lonja de Palma, tratando de poner correctivo a la costumbre de almacenar en ella trigos, mercancías y efectos de marinería (5).

Los Consulados son instituciones de justicia mercantil, llamados a entender y juzgar en todas las cuestiones que surgen de los tratos y contratos, y proveer a las necesidades públicas del comercio. Los edificios que los cobijaron solieron estar unidos a las Lonjas: la de Valencia es ejemplo subsistente. Donde los destinos de *casa de contratación* y *almacén* se unifican y confunden, es en el *almudí*, edificio especialísimo de la sociedad medioeval española. El *almudí, alholí, alhondiga* o *alfondiga* (del árabe *al fondac*, hostería) no es, en su origen, más que una casa de contratación de trigo, pero fué costumbre general convertirla en *depósito* de esa y otras semillas, de vino, de aceite, de sal *(alfolí)* y de toda clase de mercancías. El establecimiento de una *alhondiga* era obligatorio para todos los concejos, según las Ordenanzas de Castilla.

La necesidad de la Lonja, como edificio construído *ad hoc*, aparece en el siglo XIII. Ya en 1246 concedía permiso Jaime I para levantar la de Palma (6), y dentro de la misma centuria, o al comenzar la siguiente, debió construirse la vieja de Valencia, de la que se trata ya en documentos de 1314 (7). Los edificios que se conservan no son, sin embargo, anteriores al siglo XIV: los más, del XV y del XVI.

Si las vicisitudes de los tiempos fueron causas de que, de las medioevales, sólo se conserven un *almudí* y varias *lonjas*, todas en las ciudades levantinas, no es cierto, como dá a entender

PALMA DE MALLORCA — INTERIOR DE LA LONJA

(4) Ordenanzas del Consulado de Burgos de 1538, por el Dr. D. Eloy García de Quevedo y Concellón. Burgos, 1905.

(5) Jovellanos: ob. cit.

(6) Jovellanos, ob. cit.

(7) Valencia, por D. Teodoro Llorente, tomo II. Barcelona 1889.

Capmany (8), que sólo en ellas se levantaran esos edificios. Prescindiendo de las alhóndigas, de cuyo sistema hay señales y noticias en toda España, las tenemos de la lonja de los catalanes en Sevilla, por una cédula de Sancho IV, en 1292, mandando devolverles las casas, la lonja y el horno que les habían sido confiscadas (9); de otra, en Burgos, por un documento de 1511, en que los comerciantes de la ciudad dicen: «estamos ayuntados en la casa de nuestro ayuntamiento.. donde nos solemos e acostumbramos ayuntar» (10), cuyas palabras presuponen un domicilio social fijo y consuetudinario; y en fin, de otra lonja, mandada construir por los Reyes Católicos en Medina del Campo, para las necesidades de los mercaderes que acudían a las renombradas ferias (11). Las otras dos lonjas existentes, en Zaragoza y en Sevilla, pertenecen a los tiempos del Renacimiento.

ZARAGOZA — EXTERIOR DE LA LONJA

* *

Viniendo ya, tras este bosquejo histórico, al estudio arquitectónico de las casas de contratación, puede observarse, en los ejemplares a nosotros llegados, un interesantísimo hecho, más digno de atención, en mi sentir, que cuanto se ha dicho y escrito sobre detalles de formas y estilos de cada uno de aquellos monumentos, el *tipo* arquitectónico a que pertenecen. El *almudín* de Valencia, ofrece la curiosísima persistencia de la disposición de la *basílica romana*, una nave central rectangular, de mayor anchura y altura que las laterales, que la rodean por sus cuatro lados: las *lonjas* de Barcelona, Palma, Valencia y Zaragoza, responden todas al tipo de *salón*. de planta cuadrangular, dividido, por series de columnas, en naves, todas de igual altura, según una disposición típica de los salones civiles medioevales (bibliotecas y salas capitulares de Poblet, Huerta, Huelgas, Jitero, etc., etc.), extendida, luego, a muchas iglesias (la Seo de Zaragoza es el ejemplar más importante), y en la *lonja* de Sevilla, cambia por completo el tipo, copiándose el del palacio con patio central, adoptado por el Renacimiento a toda clase de edificios, con ilógica unificación.

En el conjunto de estas disposiciones, la mayor simplificación corresponde al *almudí* valenciano, aunque la singularidad o rareza del ejemplar, no permite sacar consecuencias generales; las *lonjas* levantinas, más compli-

(8) Memorias históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de la ciudad de Barcelona, por D. Antonio de Capmany. Madrid, 1792.

(9) Capmany, ob. cit.

(10) García de Quevedo, ob. cit.

(11) Las antiguas ferias de Medina del Campo, por don Cristóbal Espejo y D. Julián Paz. (Bol. de la Sociedad Castellana de Excursiones, Febrero, 1908, pág. 331).

cadas, tuvieron, a más del *salón*, distintas dependencias, como capilla, prisiones, jardines, etc., etc., de los que nos hablan los documentos relativos a las de Palma y Barcelona, y que conserva la de Valencia; y la de Sevilla, por la enormidad de las necesidades inherentes a lo que fué emporio del comercio con las Indias, tiene múltiples dependencias de oficinas, de tránsito y desahogo.

* *

El *almudí* de Valencia (12) existía, por lo menos desde la reconquista; aunque no en el mismo sitio. Al que hoy ocupa, fué trasladada en 1379. Sobre su construcción no hay datos seguros: dicen que es obra de 1417, lo que no desmienten los caracteres del edificio. Como dicho queda, la disposición es la basilical romana: planta rectangular, con una nave central, a la que rodea otra, menor en ancho y alto: sencillos pilares con arcos de medio punto separan las naves; ventanas altas dan luces a la central; la techumbre es de madera insignificante, seguramente varias veces rehecha. El exterior es hoy, más que sencillo, pobre y sin carácter. No es, por lo tanto, este almudí un monumento de arte; pero tiene verdadera importancia como ejemplar típico y raro de un estado social desaparecido (13).

ZARAGOZA — INTERIOR DE LA LONJA

La Lonja de Barcelona (14) ostenta el decanato de sus similares españolas; su construcción se remonta al período de 1382 a 1398, aunque en esta última época no estuviere del todo terminada. Tuvo capilla (añadida al mediar el siglo XV) y otras dependencias, y sufrió grandes reparaciones en el último tercio de aquella centuria, que los embates del mar hicieron precisas. Bajo una máscara grecoromana con que fué cubierta en el siglo XVIII, se conserva el gran salón, de típico estilo gótico regional, grandes arcadas de piedra, sosteniendo techos planos de viguería labrada (15).

Cuanto tiene que ser sucinta la reseña de este artístico resto, puede ser amplia y magnífica la de tan interesante monumento

(12) Guía Urbana de Valencia antigua y moderna, por el M. de Cruilles. Valencia, 1876.

(13) Después de haber tenido distintos usos, es hoy Museo Paleontológico.

(14) Campmany, Piferrer, Pi y Arimón, etc., etc.

(15) Hubo en Barcelona otra lonja destinada a los paños, llamada «Hala des Draps».

balear (16). Ya se trataba de su construcción en 1246 (y aún antes acaso), fecha de un edicto de Jaime I, concediendo terrenos para edificar lonja y hospedería de mercaderes. El pensamiento no tuvo efectividad hasta mucho más tarde, pues es de 1426 el contrato con el arquitecto Guillermo Sagrera, para *continuar* y *concluir* la lonja, en doce años, y por un tanto alzado. En 1449 estaba ya en uso, aunque no concluída: faltábanle las *claraboyas* (tracerías de los ventanales), *remates* y *coronas* que se contrataron en 1451 con otro maestro, Guillermo Vilasolar. Los detalles de todos estos contratos, y los del pleito interpuesto por Sagrera por creerse lesionado en sus intereses, son del más grande valer para el estudio de la organización del trabajo en la Edad Media. Demos de lado, no obstante, tales arideces para extasiarnos ante la obra del insigne maestro mallorquín.

BARCELONA — INTERIOR DE LA LONJA

La armonía, esa gran cualidad estética, brilla con intensidad en el monumento. Sobrío al exterior, donde una alternación de torretas resaltadas y de grandes *paños* lisos establece una asombrosa euritmia de líneas y masas, variada con *picante* intención por las portadas y los ventanales; sobrío igualmente al interior (a pesar de la inquietante torsión de las columnas) en el que la unidad de la planta domina, diríase que el monumento mallorquín tiene algo de la serenidad helénica, como si aquellos vientos que llevaron en la antigüedad las naves griegas a las Islas Phituisas, orease aún la ciudad en los días del siglo xv, inspirando a Sagrera, a través de tan opuestos *credos* artísticos, el concepto del arte clásico.

La Lonja de Valencia (17), ejemplar el más completo de los existentes, reune, en conjunto original y pintoresco la *Casa de contratación* y el *tribunal del consulado* y los estilos gótico y Renacimiento. Su historia se sintetiza en dos fechas y un nombre: 1482 y 1498 son las que encierran el período de construcción. Pedro Compte fué el maestro, famoso ya cuando le encargaron la obra, y más después de concluirla, tan a satisfacción del Consulado, que mereció se le nombrase Alcaide perpétuo *(conservador,* diríamos hoy) del edificio. Compónese de dos partes principales, unidas por un jardín: el *salón* del tipo ya descrito, al que acompañan una capilla, una

(16) Jovellanos, ob. cit. Llaguno, id. id., etc., etc.

(17) Cruilles, Llorente, Llaguno, etc., etc., obs. cits.

SEVILLA — LA CASA DE CONTRATACIÓN

SEVILLA — PATIO DE LA CASA DE CONTRATACIÓN

prisión para comerciantes quebrados y algún otro accesorio; el *consulado* con dos pisos, alojando el salón del tribunal y las oficinas y dependencias. En la *casa de contratación*, de estilo gótico decadente, pero con la sobriedad regional y con imitación visible de la obra de Sagrera, son de notar las altas columnas helizoidales, las bóvedas sencillas y lujosas al par, y las fachadas, severas y armónicas. Algo más hay: Compte era *hombre sabio en el arte de la piedra* y aficionado a las complicaciones esteotómicas que trajera el Renacimiento, y dejó en la escalerilla de la torre, y más aún en la bóveda de la prisión, muestras gallardísimas de su sabiduría. En el cuerpo del Consulado, si la distribución cambia, la composición de las fachadas también, coronándose con una arquería, juntamente famosa en el arte español, rematada a su vez por una serie de merlones y almenas, mezcla de crestería ornamental y de defensa guerrera, como mezcla son de estilos gótico y del Renacimiento, los pináculos y los medallones que la decoran y magnifican.

VALENCIA — INTERIOR DEL ALMUDÍ

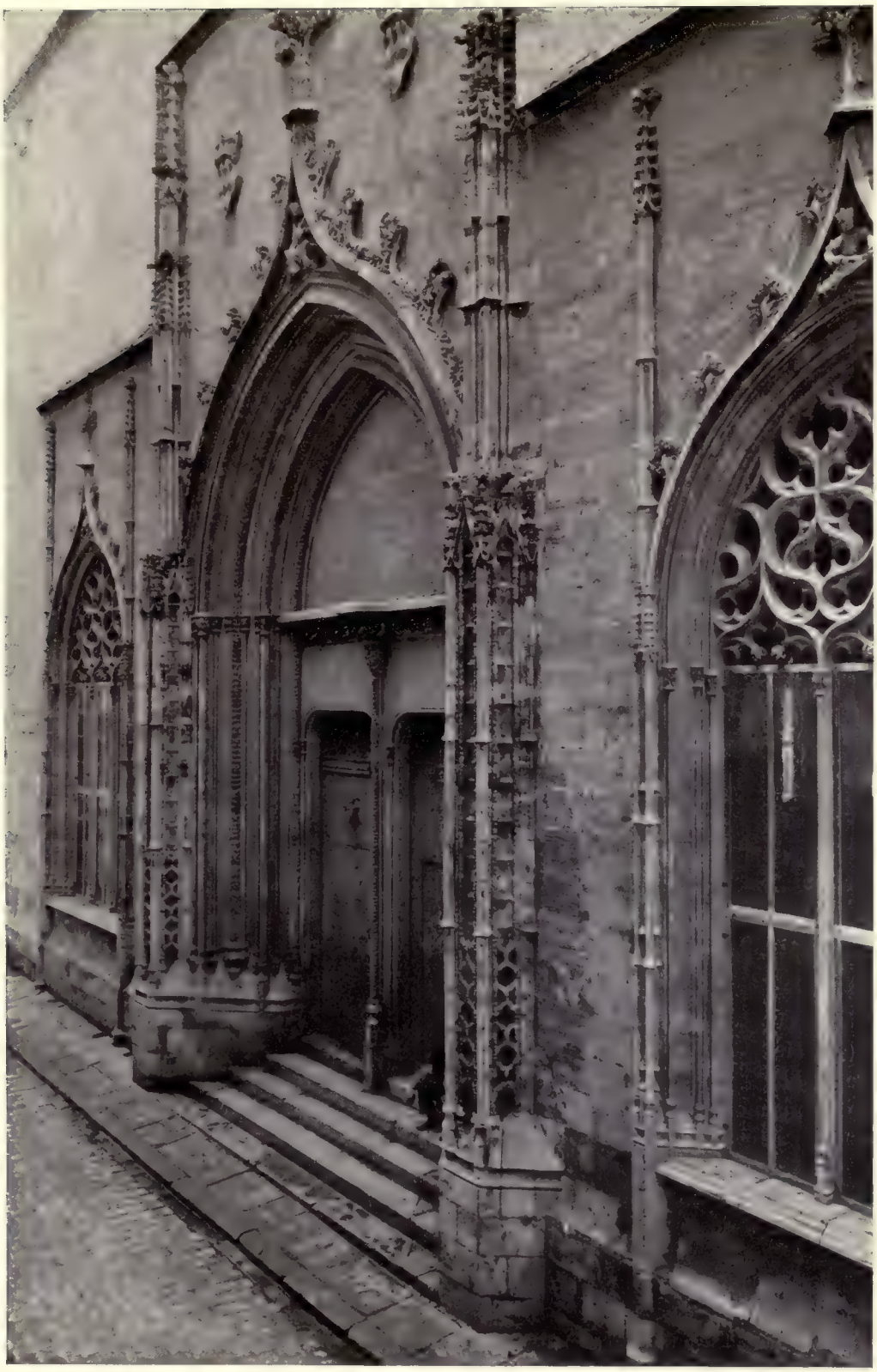
La Lonja de Zaragoza (18) es un soberbio salón. El exterior es típicamente aragonés: muros de ladrillo con grandes huecos, terminados por una arquería corrida; coronación con volado alero de madera labrada, todo en estilo del «Renacimiento regional». En el interior, si los detalles pertenecen a la misma arquitectura, la disposición y la estructura son las características de las lonjas levantinas: tres naves de igual altura, separadas por columnas de gran altura y cubiertas con bóvedas de crucería estrellada (19). El estilo *viejo* aparece solo en las columnas, que pretenden ser clásicas, por tener capiteles jónicos y en algunos detalles de decoración (guarniciones de huecos, geniecillos

VALENCIA — PATIO DE LA LONJA

(18) Llaguno, Cuadrado, Gascón de Gotor, etc., etc.
(19) La descripción de Llaguno es errónea, pues ni son dóricas las columnas, ni hay linterna o cimborio.

VALENCIA — EXTERIOR DE LA LONJA

y bichas que rodean los arranques de las bóvedas, etc.) La magnífica lonja cesaraugustana fué mandada construir, en 1541, por el Arzobispo D. Fernando de Aragón, y se concluyó en 1551. Permanece en el anónimo el maestro que la hizo; los Jurados de la ciudad, que



VALENCIA. FACHADA POSTERIOR DE LA LONJA

estamparon sus poco interesantes nombres en la inscripción que rodea los muros, *se olvidaron* de consignar el del arquitecto. El hecho era (y es) frecuente. Mas ¡qué importa! ellos siguen y seguirán siempre insignificantes y *desconocidos*, y el del maestro, anónimo como es, será eternamente ensalzado. Ante la protesta del Arzobispo de Sevilla D. Cristóbal de Sandoval y Rojas, que encontrara ocasión de repetir la escena evangélica con los mercaderes que irreverentemente hacían del Templo hispalense lugar para sus tratos, se estipuló en 1572 la construcción de una Casa-lonja (20). Hechos los planos por el famosísimo Juan de Herrera y confiada la ejecución a Juan de Minjares, comenzaron las obras en 1583 y concluían en 1598. En la lonja sevillana, el tipo cambia por completo en relación con los reseñados. Pertenece, como dicho queda, al del palacio italiano, de pisos, sobre la base de un gran patio central rodeado de pórticos, grandes vestíbulos y escalera claustral. En cuanto al estilo arquitectónico, diríase que la severidad del arquitecto escurialense se había dulcificado por el sol andaluz; de tal modo es amable aquella arquitectura, que tiene más de *bramantesco* que de *vignolesco*, sobre todo en el patio, compuesto con iguales motivos que el de Los Evangelistas, del Escorial, y, sin embargo, mucho menos adusto. La disposición de la planta baja, con grandes y calados vestíbulos y magnífica escalera, tiene una ligereza desacostumbrada en el autor y en el estilo. Vuelven por este las fachadas, por el dominio de la masa sobre el hueco y el constante uso de las pilastras, con exclusión de las columnas. No obstante, el conjunto es de verdadera monumentalidad.

VALENCIA — INTERIOR DE LA LONJA

* *

Para seguir la historia de las casas de contratación, hay que dar un enorme salto: de Felipe II a José I. Verdad es que no aparece menor la distancia que separa los tratos de los *mercaderes* antiguos, de los de los *bolsistas* modernos, porque es la Bolsa la forma actual de la Lonja de la Edad Media.

VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA.

(20) Llaguno, ob. cit. — «Sevilla Monumental y Artística», por D. José Gestoso y Pérez.

REAL BIBLIOTECA — VISTA PARCIAL DE LA SALA SEXTA

DE LA REAL BIBLIOTECA

ANAQUELERÍA—EXPOSICIÓN

AÑOS hace, en una comida íntima del inolvidable Don Juan Valera, hubo de suscitarse cierta discusión genealógica entre el Marqués de Villasinda, nuestro actual ministro acreditado en Lisboa, y un señor extranjero, diplomático austríaco, si mal no recuerdo. Enaltecía éste la extraordinarísima importancia que era preciso conceder a ciertas familias, cuyos apellidos citaba, de la primera aristocracia en Imperio Austro-húngaro. Villasinda, reconociendo la mucha antigüedad y brillo de tales pergaminos, enumeraba, por su parte, los esplendores de la Nobleza Española, y como el austríaco pareciese no conceder a estas alegaciones todo el valor que entrañaban, el hermano de *Pepita Jiménez* quiso poner punto final a tan erudita polémica exclamando: «No se canse «usted; la historia de Europa, en la Edad «Moderna, puede escribirse muy bien pres-«cindiendo de casi todos esos gloriosos nom-«bres, que me cita, pero no sería historia si «faltasen en ella los del Duque de Alba, «Osuna, Marqués de los Balbases y muchos «otros de cepa española.» Con lo que el austríaco quedó como quien tropieza violentamente y no tiene donde agarrarse.

Nuestra historia, en efecto, es íntegra la del Viejo y del Nuevo Mundo, y por eso, la lengua en que se escribió el libro más admirable de todos los manuscritos e impresos — si se exceptúa la Biblia — se estudia hoy con creciente afán en las cinco partes de la tierra. No pocos investigadores de ambos sexos atraviesan también el Atlántico para leer códices custodiados en nuestras bibliotecas, y

el número de los hispanistas e hispanófilos es cada día mayor en Europa y en América.

De la Biblioteca Patrimonial de los Reyes de España, que es librería eminentemente histórica, por el número y riqueza de sus fondos; dieron cuenta, hace poco publicaciones de más o menos importancia, en este y en el Nuevo Mundo; libros y artículos de periódicos, desde *Minerva Jahrbuch der Gelehrten Welt*, hasta el segundo y tercer tomo del *Catálogo de Impresos Autores-Historia* (1), con más unas divagaciones acerca *De la Encuadernación* que han debido ver la luz en Mvsevm. El constante desarrollo de aquel gran centro de cultura, está reclamando imperiosamente aumento de sus locales, reforma ya acordada y en la que se trabaja. Pero antes de realizar la agrupación definitiva de numerosas colecciones, de manuscritos e impresos, repartidas hoy por las quince salas de la biblioteca, ha parecido conveniente exponer algunas joyas — bien custodiadas — a la más cómoda y directa contemplación de todo visitante erudito o no. En la anaquelería que contiene tales preciosidades se instaló sólo una parte del tesoro que podrá más tarde centralizarse en sala especial. Cualquiera de las alhajas expuestas en la Sala Primera, ofrece sobrada materia para un artículo más extenso que el presente. Por falta, pues, de espacio y sobra de asunto, me veo obligado a dar poco más de la papeleta bibliográfica, para mayor ilustración del lector, a la vista de los grabados que acompañan a esta noticia escueta. La luz, en la sala donde se ha establecido la mentada nueva anaquelería central, atendiendo a diversas necesidades de seguridad, conservación y lucimiento de los objetos, no favorece para obtener fácilmente fotografías de conjunto. A fin de compensar en cierto modo esta falta, ofrecemos una vista parcial de la Sala Sexta, que es de las más pequeñas. Sirve de pieza de recibo para el público y cuelga de sus muros una excelente copia del famoso retrato de Felipe V, fundador de la Real Biblioteca, pintado por Rigaud y regalo — aquélla — de Mr. Loubet, Presidente que fué de la República Francesa, a S. M. el Rey D. Alfonso XIII.

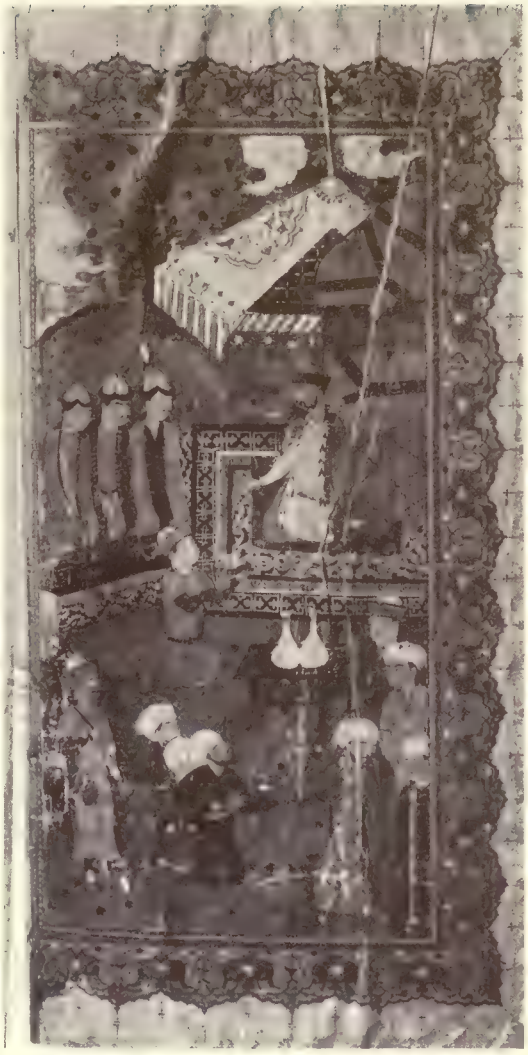
REAL BIBLIOTECA

LIBRO DE LA MONTERÍA

Si se atiende al valor material — compenetrado con el artístico — es el *Libro de Horas* que luce las armas de *Aragón* y de *Henríquez*, la pieza más importante entre todas

(1) ... de la Real Biblioteca. Madrid. Ducazcal. 1910.

REAL BIBLIOTECA



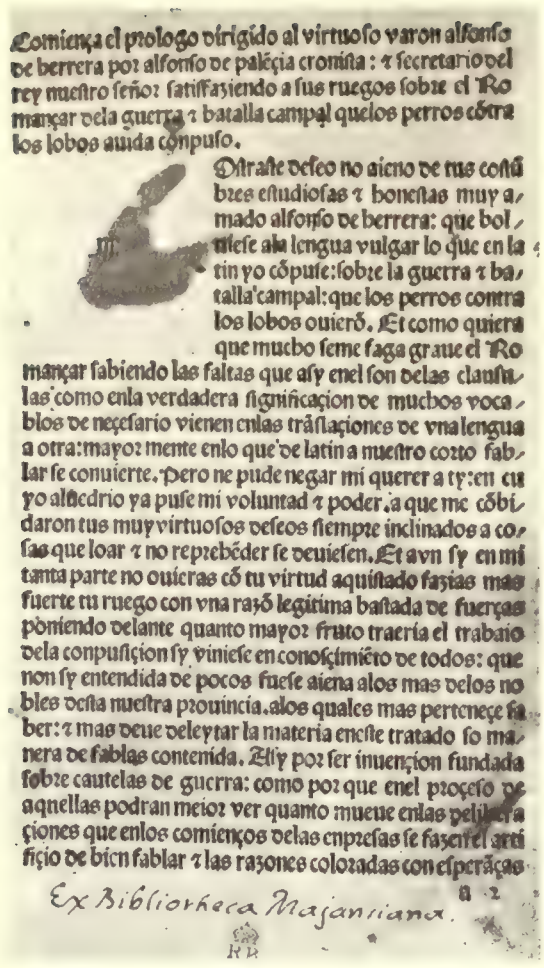
SHAH NAMEH

las que hoy contiene la anaquelería-exposición que nos ocupa. Poco se ha escrito, verdaderamente fundamental, a propósito de este libro estupendo. Las opiniones de más peso que sobre las miniaturas y acerca de la joyería de las tapas, justipreciada en *dos cientos mil francos,* pudimos reunir, se relacionaron en el antedicho Catálogo reproduciéndose también en él muestras de las pinturas y los esmaltes en sendas láminas coloridas.

Si se tiene en cuenta más bien la antigüedad de la obra, es el *Liber Canticorum* el que se lleva la palma. Trátase, en efecto, de un códice en letra visigoda, de 1059, sobre pergamino, con capitales policromas, que perteneció nada menos que a la biblioteca de D. Fernando I de Castilla; dato puntualizado por el ilustre historiador de la abadía de Santo Domingo de Silos (2). De una página de tan raro volumen se ofrece facsímile en lámina del repetido Catálogo.

Del famoso *Libro de la Montería* se ha expuesto uno de los ejemplares manuscritos, con iluminaciones y en pergamino, más hermosos, entre los que existen en El Escorial y en la Nacional de París. En la Real de Ma-

(2) FEROTIN (Dom Marius) *Deux Manuscrits Wisigothiques de la Bibliothèque de Ferdinand 1^er^ Roi de Castille et de Leon,* Extrait de la BIBLIOTHÈQUE DE L'ÉCOLE DES CHARTES Année 1901, t. LXII Paris, 901.



Comiença el prologo dirigido al virtuoso varon alfonso de berrera por alfonso de paléçia cronista: y secretario del rey nuestro señor satisfaziendo a sus ruegos sobre el Romançar dela guerra y batalla campal quelos perros cõtra los lobos auida cõpuso.

Otraste deseo no aieno de tus costũbres estudiosas y honestas muy amado alfonso de berrera: que bolviese ala lengua vulgar lo que en latin yo cõpuse: sobre la guerra y batalla campal: que los perros contra los lobos ouierõ. Et como quiera que mucho seme faga graue el Romançar sabiendo las faltas que asy enel son delas clausulas como enla verdadera significaçion de muchos vocablos de necesario vienen enlas trãslaçiones de vna lengua a otra: mayormente enlo que de latin a nuestro corto fablar se conuierte. Pero ne pude negar mi querer a ty: en cuyo alfedrio ya puse mi voluntad y poder. a que me cõbidaron tus muy virtuosos deseos siempre inclinados a cosas que loar y no reprebeder se deuiesen. Et avn sy en mi tanta parte no ouieras cõ tu virtud aquistado fazias mas fuerte tu ruego con vna razõ legitima bastada de fuerças poniendo delante quanto mayor fruto traeria el trabaio dela compusiçion sy viniese en conoscimiẽto de todos: que non sy entendida de pocos fuese aiena alos mas delos nobles desta nuestra prouincia. alos quales mas pertenece saber: y mas deue deleytar la materia enese tratado so manera de fablas contenida. Et sy por ser inuençion fundada sobre cautelas de guerra: como por que enel proçeso de aquellas podran meior ver quanto mueue enlas peligrosas çiones que enlos comiẽços delas empresas se fazen el artifiçio de bien fablar y las razones coloradas con esperãças

Ex Bibliotheca Majansiana.

REAL BIBLIOTECA. UNA PÁGINA DE LA BATALLA CAMPAL DE LOS PERROS Y LOBOS

drid hay también otra copia moderna, interesantísima, con láminas en tinta china, cuya escritura se atribuye al célebre paleógrafo D. Santiago de Palomares. El Códice, del que damos aquí una de las páginas más bellas, figuró en la Exposición celebrada en Madrid en 1902 con motivo del IV Centenario del descubrimiento de América. Al que le interese estudiar esta obra, mandada hacer por «el noble Rey D. Alonso»... y publicada por ARGOTE DE MOLINA en 1589, consulte la BIBLIOTECA VENATORIA de GUTIÉRREZ DE LA VEGA y el folleto de D. FELIPE BENICIO NAVARRO intitulado: *El libro de la Montería, es el tratado de Venación de Don Alfonso el Sabio* (3). En la buena compañía del *Registrum venerabilis Compostellanæ Ecclesiæ Pontificis...* (4) que contiene — entre muchas otras curiosidades — la primera representación gráfica, conocida, del Sepulcro del Apóstol Santiago; se encuentra expuesto un rico *Shah Namhe* obra del gran poeta ABUL CACEM-MANSUR-FIRDUSI, texto persa, con miniaturas, escrito el año de la Egira 901 (1481). Fué regalado a S. M. el rey D. Fernando VII por D. Antonio López de Córdoba, Secretario de la Legación de España en Constantinopla. Si se quiere apreciar el valor extraordinario de este Códice, nada tan oportuno como leer el trabajo del señor E. BLOCHET: *La Peinture en Perse* (5).

Junto a estas brillantísimas piezas, que inundan las pupilas de sabios y de ignorantes, recreándolas, que pueden apreciar desde los artistas hasta los niños y mujeres de las que sólo entienden de trapos; se exhiben severos incunables tan poco conocidos y tan poco citados en bibliografías especiales, como son las *Leyes del estilo y declaraciones sobre las leyes del fuero.* Burgos. Fadrique Alemán xxx Julio Mil cccxcviii. y *De forma libellandi...* «Acabado e impremido... en Sevilla 1498 en 15 de Mayo.» (6)

Formando juego con el *ejemplar único* de la *Gramática Castellana.. por el Licenciado Villalon...* en Anvers... M.D.LVIII figura la *Batalla campal de los perros y lobos* de ALFONSO DE

MEDALLERO REAL. MEDALLA DE ORO CONMEMORATIVA DE LAS BODAS DEL REY D. FELIPE V CON DOÑA MARÍA LUISA DE SABOYA

(3) Madrid... Aribau... 1878.

(4) Véase VILLAAMIL Y CASTRO, José. *Ensayo de un Catálogo... de... libros folletos y papeles... que tratan de Galicia...* Madrid, 1875, p. 133.

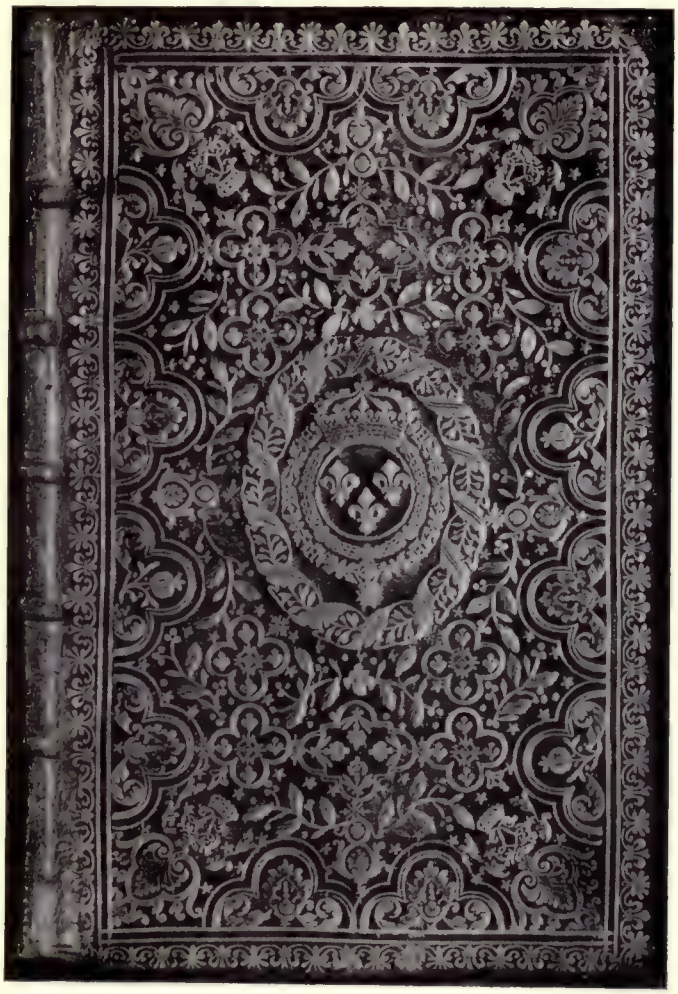
(5) BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE REPRODUCTIONS À PEINTURES. Premier Année. N.º 1.

(6) LUDWIG ROSENTHAL Cat. 116, *Incunables espagnols* justiprecia la ed. de Burgos, F. Biel. C. 1499 en 1500 M.

Palencia, librito del que, según D. Marcelino Menéndez y Pelayo «no se conoce más ejemplar que el de la Biblioteca de Palacio». (7) La lámina número 4 del presente artículo reproduce el principio de esta joya bibliográfica reimpresa por el señor Fabié en el vol. V de la Colección de Libros de antaño.

MEDALLERO REAL. MEDALLA DE ORO QUE EL GREMIO DE MINEROS DE NUEVA ESPAÑA ACUÑÓ EN HONOR DE CARLOS III

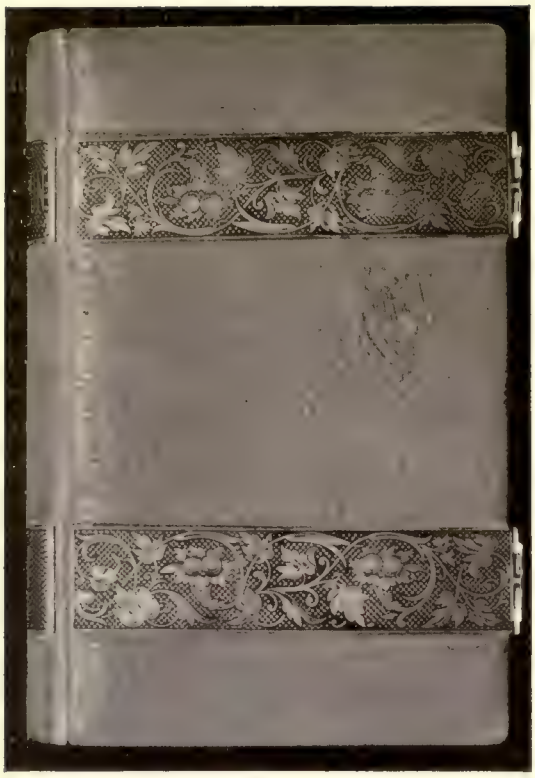
Junto al *Inventario* de las ropas, alhajas, biblioteca y otros bienes muebles de la reina D.ª Juana I (La Loca) madre de los emperadores Carlos V y Fernando I y de cuatro reinas más; se ve la *Historia universal de las cosas de la Nueva España, repartida en doce libros, en lengua mexicana y española* por Fr. Bernardino de Sahagun, tantas veces citada y reproducida, así por el texto como por las ilustraciones en colores. El *Inventario*, que debería imprimirse íntegro, por ser documento de subidísimo precio para la historia patria y también de las artes en general; ostenta rica encuadernación de la época con hierros venatorios. Con elementos tomados de la teogonía azteca, en el ms. de Sahagún, se ha compuesto una bella postal que se emplea en la Real Biblioteca en la correspondencia epistolar con las Américas todas. Un tomo de madrigales, alguno inédito, de Torcuato Tasso, se abre al lado de una colección de consultas, para el despacho, de los secretarios de Felipe II con anotaciones y acuerdos del monarca, muchas veces tan extensos o más que aquéllas.



REAL BIBLIOTECA. ENCUADERNACIÓN DE UN «OFFICE DE LA SEMAINE SAINTE», QUE PERTENECIÓ A LUIS XVI

Música manuscrita y autógrafa de Rosini se codea con modelos de impresiones microscópicas españolas, de encuadernaciones nacionales notables y de alguna muestra del medallero. Ejemplo de éstas es la pieza en oro conmemorativa de las bodas del rey

(7) Vol. I de la Nueva Biblioteca de Autores Españoles. *Orígenes de la Novela*, página cxxiii.



REAL BIBLIOTECA. DUPAULOUP. MANUEL DES CATÉCHISMES DE S. M. LA REINA D.ª MERCEDES DE ORLEANS

D. Felipe v con D.ª María Luisa de Saboya, medalla que conserva el lazo con que debió de llevarla pendiente del pecho del primer Borbón de la dinastía.

No deja de ser interesante también otra pieza, del mismo rico metal, que el gremio de mineros de Nueva España acuñó en honor de Carlos III, y en la que figuran, a más del busto del Rey, los de los Príncipes de Asturias y el nieto Don Fernando. Reprodúcese la encuadernación en piel color de aceituna y hierros dorados, cifras personales y escudo, que lleva un *Office de la Semaine Sainte.* París 1746. Al verso de la primera guarda y de letra del abuelo paterno de D. Alfonso XIII, se lee: «Este libro ha sido regalado por »Mr. Vashier y perteneció al tan virtuoso »como desgraciado Luis diez y seis hasta sus »últimos momentos. Madrid 10 de Noviem-»bre de 1861. Francisco.» Clery: *La Famille Royal au Temple. Journal de la Captivité,* es poco explícito cuando habla de libros que leía el monarca en aquellos días aciagos; pero por muchas señas y pormenores parece indudable que el tomo de la *Semana Santa* debió de formar parte de la biblioteca íntima, o de mano, del Rey.

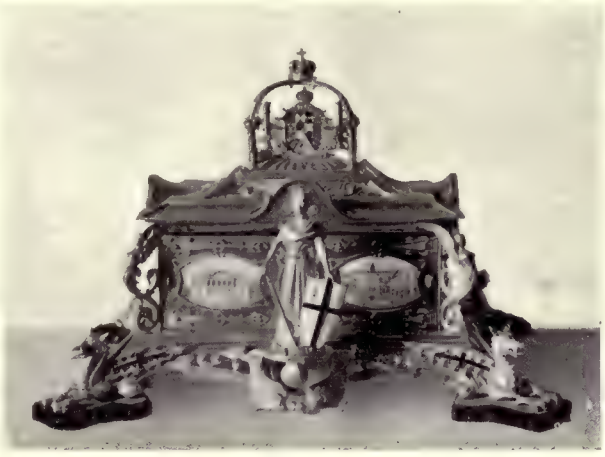
Al otro extremo de la anaquelería-exposición figura un volumen moderno, encuadernado en zapa color de marfil con abrazaderas y broches de plata esmaltados en negro. Es *Manuel des catechismes ou recueil de prieres, billets, cantiques,* etc. par M. L'abbé Dupanloup — Nouvelle édition — Paris [Simon Raçon et comp.].» s. a. Lleva el tomito las iniciales M. O. Perteneció a S. M. la reina D.ª María de las Mercedes de Orleans, primera esposa de D. Alfonso xii. Dentro del libro se conserva un rectangulito de papel suelto en el que la señora escribió: «Dado »por Isabel y Cristina el día de primera Co-»munión. 31 de Julio 1872.»

El ejemplar del *Manuel* está dedicado — en una hoja de vitela orlada de flores — por la Condesa de París y su difunta hermana, en Randan y en aquella misma fecha.

REAL BIBLIOTECA.
LIBRO DE ORO DEDICADO A DON ALFONSO XIII POR LA COLONIA ESPAÑOLA Y CÁMARA DE COMERCIO DE PARÍS

Por fin, entre varios otros manuscritos de mucho precio, de impresos rarísimos, de placas conmemorativas en metales costosos, de autógrafos poco comunes y hasta de matrices y punzones de tipos de fundición tipográfica notables — como son los de la bastarda de Gorchs, Barcelona, — descuellan distintas cajas y arquetas de maderas raras, esmaltes y piedras preciosas.

Reclama mención especial, entre ellas, el estuche que contiene el llamado *Libro de Oro*, regalo a D. Alfonso XIII de la *Colonia Española y Cámara de Comercio* — París 1905 — tomo admirablemente encuadernado y que lleva parte del texto escrito con perlas finas incrustadas en la vitela. Más notable aún, es la arquilla que guarda el mensaje salutación de la Ciudad de Londres al mismo Rey de España con motivo de su visita a la casa de aquel municipio, en 7 de Junio de 1905. Este cofrecito, de oro de ley macizo, vale, sólo por su peso, más de *cincuenta mil pesetas:* tiene además muchos esmaltes y piedras preciosas.



REAL BIBLIOTECA. COFRECITO REGALADO POR LA CIUDAD DE LONDRES AL REY DE ESPAÑA

REAL BIBLIOTECA. COFRE QUE GUARDA EL LIBRO CON LAS FIRMAS DE LOS ALCALDES, OFRECIDO A SS. MM.

La Real Biblioteca posee algunos otros no menos notables, por distintos conceptos, como es el que contiene un tomo con firmas de los alcaldes de todo el reino, que felicitaron a SS. MM. por sus Bodas el 31 de Mayo de 1896. Y solamente por las desusadas dimensiones, con más la extravagancia de la encuadernación, sorprende a la vista, sobre un atril construído *ad hoc* otro tomazo de firmas de los maestros de Instrucción Primaria de España pidiendo al Rey, para el Conde de Romanones la Gran Cruz de Alfonso XII.

Hay que rendirse ante la evidencia: es justísima la hegemonía que la historia, madre de todo conocimiento, ejerce sobre los dilatados imperios del humano saber. ¡Todo es historia!... hasta estas desaliñadas noticias lo serán no bien se impriman. Como las densísimas nubes de humo de pólvora que en estos momentos asombran el mundo, como los torrentes de sangre que vierte la ambición, olvidando el *último mandato* de Jesucristo.

¿Y no es cierto que para escribir la historia general de España, que es la de toda la tierra conocida y por aquella descubierta, se ofrecen muchos y buenos documentos en la Anaquelería-Exposición de la Real Biblioteca?

El Conde de las Navas.

LA ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS Y BELLAS ARTES DE BARCELONA

HA creído conveniente el director de Mvsevm que estas páginas — abiertas a todo cuanto significa progreso y cultura para nuestra Patria — incluyan una breve reseña de lo que es la Escuela cuyo título encabeza estas líneas, productora, durante más de un siglo de existencia, de una considerable labor de renovación artística y de un perfeccionamiento técnico, cuyos brillantes resultados se advierten no sólo en las normas de la vida artística de Barcelona, sino en todos los lugares de la península y del extranjero a donde llega el hábito de los que, habiendo pasado por las aulas de aquel Centro docente, de algunos años a esta parte, hoy se hacen acreedores, ante la consideración universal, del título de artistas, cuando no del dictado de maestros. No ha de ser óbice a que sea yo quien explane esta reseña, el hecho de ocupar el lugar más modesto en la lista de sus profesores, al fin y al cabo, el análisis de todas las humanas actividades acredita que quien más en contacto está con ellas, es el que más a fondo las conoce; consideración que, a más de justificar el ligero título que me ampara para tratar de esta materia, puede acrisolar mi, de suyo, escasa competencia técnica con el conocimiento de las particularidades y resultados que la convivencia de esas enseñanzas pone de relieve, y que en definitivo, pese a los esnobismos y exotismos que tratan de poner en boga los que en ellas fracasaron, son

su mejor ejecutoria de nobleza. Y hecha esta salvedad, voy a indicar sucintamente lo que es y lo que ha sido, lo que significa y lo que se propone nuestra actual Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes.

Datan sus orígenes de las enseñanzas de dibujo que fundó en la Casa Lonja la benemérita Junta de Comercio de Cataluña, creada por el rey Fernando VI en 1758. Fué esta Junta una institución animada de amplio espíritu de cultura y ardiente amor al bienestar de los ciudadanos que la impulsó a crear todo género de estudios, proteger a cuantas inteligencias despuntaban, acudir a la defensa de los intereses sociales y procurar las investigaciones de los monumentos que recordaban la grandeza y poderío de Barcelona. En 1775, fué creada la Escuela de dibujo, que amplió en los primeros años del siglo XIX con las enseñanzas de Química, Taquigrafía y Cálculo, a las que siguieron prontamente las de Física elemental y Economía potítica, Arquitectura, Agricultura y Botánica, Matemáticas para los arquitectos y Aritmética y Geometría práctica para sus ayudantes.

A juzgar por las noticias conservadas de premios y gratificaciones otorgados a los alumnos en este primer período de su vida, la Escuela de dibujo de la Casa Lonja estaba integrada por las siguientes enseñanzas:

Invención de flores y adornos. Diseños pintados para fábricas de indianas o tejidos de seda. Diseño de modelo de yeso. Escultura. Figuras copiadas de diseños. Flores y adornos copiados en dibujo.

Así continuó la escuela compartiendo sus estudios dedicados a la Historia y a las Artes clásicas, con la protección al arte aplicado a la industria hasta la fundación en 1834 de la llamada *Escuela de Ornato,* en la cual se inicia ya la constitución de un plan orgánico que, andando los tiempos, había de producir excelentes frutos para el fin que aquella institución se proponía. La enseñanza se distribuyó en cuatro clases:

Primera: Elementos de contorno según los grabados de los profesores Brusa.

Segunda: Elementos de sombra, o copia de fragmentos sombreados elegidos en correspondencia con el arte u oficio del alumno.

Tercera: Modelo de yeso, que copian los dibujantes valiéndose de tinta china, sepia, etc., y modelan los escultores.

Cuarta: La composición en que se enseña ésta y la aplicación de los ornatos a la arquitectura, decoración y pintura de edificios, muebles y útiles comunes y de lujo.

Con no grandes modificaciones prosiguió la Escuela su vida pedagógica, hasta que, en el mes de Octubre de 1847 convirtió a todas las Juntas de Comercio de España en corporaciones meramente consultivas, y las enseñanzas de la Escuela de nobles artes, pasaron a la Academia Provincial de Bellas Artes, en virtud del Real Decreto de 31 de Octubre de 1849 encaminado a reorganizar unas y otras, iniciándose en tal punto, por lo que se refiere a la contextura interna de este centro docente y a su administración, la divergencia entre los dos regímenes universitario y corporativo que se disputan la supremacía de la misma.

Los estudios de Bellas Artes se dividían, por virtud de tal disposición, en *estudios menores* y *estudios superiores*, distinción que trascendía a las entidades que habían de sostenerlos y, con el tiempo, al carácter oficial o libre de los mismos.

Los estudios menores eran los elementales preparatorios para los superiores, y, además, las de aplicación a la industria, a saber: 1.° Aritmética y Geometría propias del dibujante. 2.° Dibujo de figura. 3.° Dibujo lineal y de adorno. 4.° Dibujo aplicado a las artes y a la fabricación. 5.° Modelado y vaciado de adornos.

Los estudios superiores eran los de Bellas Artes y abrazaban: 1.° Dibujo del antiguo y del natural. 2.° Pintura, Escultura y Grabado. 3.° Enseñanza de maes-

tros de obras y directores de caminos vecinales.

Según este decreto, los gastos de los estudios menores y de la Academia y del edificio y empleados de ella y de la Escuela debían tener el carácter de municipales y provinciales. Los sueldos y gastos de los estudios superiores los pagaría el Gobierno, incluyéndolos en el presupuesto general del Estado.

Difuso y de poca utilidad para los no profesionales, sería historiar al por menor el gran número de vicisitudes porque la Escuela fué pasando durante largos años, mantenida siempre la duplicidad de régimenes a que debía someterse según la preponderancia que alcanzaba por el momento uno u otro de ellos. La ley de instrucción pública de 1857, afirmaba el universitario; el Real decreto de 1858, calificaba estas escuelas como profesionales; el de 1865, las declaraba de aplicación de la segunda enseñanza, considerando a sus profesores como de Instituto; en 1869 se inhibía de ellas el Estado y las encomendaba a las provincias, haciendo obligatorios los estudios elementales o de aplicación; en 1871 se volvía a la autoridad del director del Instituto, y dependiendo posteriormente sólo otra vez de la Diputación, siguieron así hasta 1898 en que logró el profesorado la incorporación a los presupuestos del Estado, sanción de cuya reforma fué el Real Decreto de 4 de Enero de 1900 que reorganizó las enseñanzas bajo el título de Escuela de Artes e Industrias, con sección de Bellas Artes como la tenía Barcelona. Cimentó este decreto un conjunto más orgánico en la contextura de esta escue-

MVSIC

la, una tendencia pedagógica en la cual hubiera sido conveniente que el Estado perseverara sin desmayos, y una situación legal al parecer definitiva para los profesores que incluían el germen de grandes ventajas para la función educativa que les estaba encomendada.

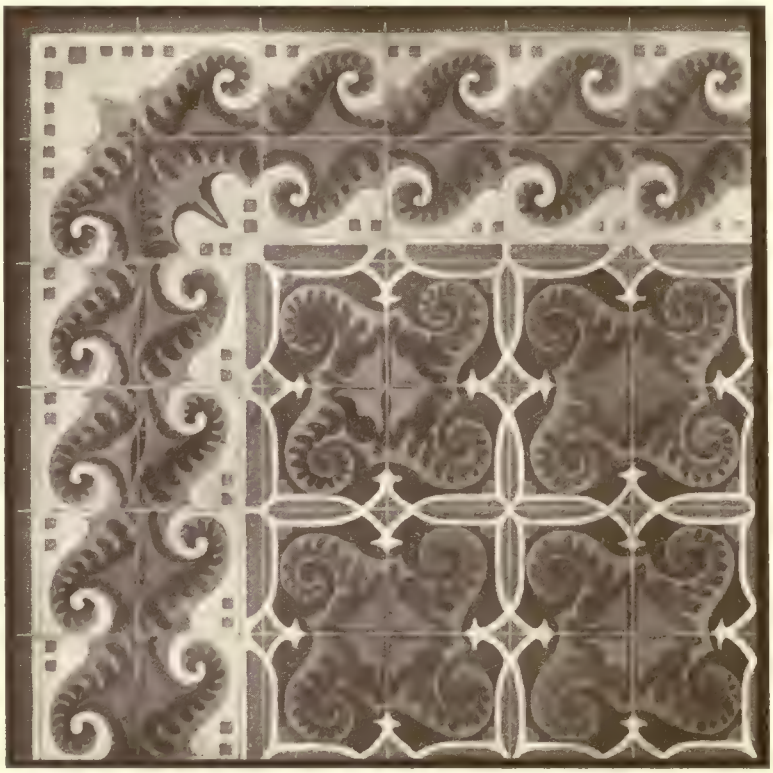
La nómina de sus asignaturas se ajustaba a la siguiente pauta: Sección técnica: Aritmética y Geometría. Dibujo Geométrico. — Sección artística: Dibujo artístico. Modelado y Vaciado. Carpintería y Muebles. Metalistería y Cerámica. Pintura Decorativa, tejidos, blondas, etc. Estudio de las formas de la naturaleza y del arte. (Pintura.) Estudio de las formas de la naturaleza y del arte. (Escultura.) Composición Decorativa. (Pintura.) Composición Decorativa. (Escultura.) Concepto del Arte e Historia de las Artes Decorativas. — Sección de Bellas Artes: Teoría e historia de las Bellas Artes. Anatomía pictórica. Perspectiva. Dibujo del antiguo y del natural. Colorido y Composición. Escultura del antiguo y del natural. Representaba la reorganización a que nos hemos referido el mayor esfuerzo realizado para reunir en un conjunto armónico la enseñanza de las nobles artes con la de las artes menores o de aplicación, atendiendo a

las unas y a las otras con igual esmero y ofreciendo cauce adecuado a las corrientes modernas para que confluyeran en una sola aspiración. No todas las escuelas españolas sintieron con igual intensidad la grandeza de este propósito, ni se orientaron en el mismo sentido; antes al contrario, volviendo los ojos a las primitivas Escuelas de Artes y Oficios de que procedían, hubieron de dar motivo suficiente a que en 1907 el Gobierno considerara fracasada aquella iniciativa que entrañaba tan honda virtualidad y la sustituyera por otra encaminada a favorecer los estudios puramente industriales, mecánicos y prácticos, reorganizando de nuevo las escuelas bajo el título de Escuelas de Artes y Oficios, si bien conservando en Madrid las enseñanzas artísticas casi equiparadas con las anteriores, y en Barcelona y algunas otras capitales de provincia, con evidente superioridad sobre aquéllas. Esto establecía un dualismo de significación pedagógica no menos pernicioso que el dualismo de dependencia a que me he referido antes, el cual ha sido atenuado, aunque no corregido en totalidad, con el Real Decreto de 1910, que constituye hoy la norma reguladora de estas enseñanzas y que ha permitido al centro docente de Barcelona instaurar un régimen de organización interna que, si en lo esencial no contradice el programa trazado para todas las de España, define y acusa vigorosamente su personalidad característica mediante el reglamento interior aprobado en 1911 y vigente hoy, de cuyo espíritu, sin descender a cuestiones de detalle que ya no hace falta precisar después de lo dicho anteriormente, voy a dar breve noticia para que se comprenda claramente lo que es en la actualidad nuestra Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes.

Fundada sobre el basamento augusto que le proporcionó la antigua Escuela Provincial de Bellas Artes, hijuela predilecta de la prestigiosa Academia del mismo nombre y fruto del sagaz espíritu de adivinación y del amor a la cultura que animó

Grulla coronada
Grulla - coronada

aquella institución, esencialmente catalana, que se llamó Junta de Comercio; animada en su crecimiento por la inyección de vida práctica y de concreta aplicación que se apoderó del espíritu español a raiz del desastre y que dió origen a la instauración (muy deficiente aun) de las actuales escuelas de Industrias y de Artes y Oficios, el Centro docente de Barcelona a que nos venimos refiriendo fundió en una sola aspiración las dos iniciativas que estaban enlazadas con su génesis, y compenetrándose con el sentir de la población en que radica, poniéndose al compás de sus estímulos y de sus ansias, avizorando los horizontes que encerraban para sus alumnos porvenires de éxito, nutriéndose a la par con el espíritu idealista que informa las creaciones del arte puro y con el espíritu positivista y práctico que determina los avances de las artes industriales y aplicadas, aspiró a la síntesis, que definitivamente ha conseguido, de hacer del extenso cuadro de sus enseñanzas un conjunto orgánico y viviente, cuya trabazón es tal, que todas conspiran al mismo fin y todas son absolutamente indispensables para él, proclamando así, en el terreno pedagógico y sin determinar la menor extorsión en los elementos de que se nutre, aquella suprema unidad moral de esencia y de organismo que defiende hoy la crítica moderna, al borrar las diferencias que en otro tiempo establecieron jerarquías entre las artes bellas y las aplicadas para considerarlas simplemente como manifestaciones distintas, de un mismo impulso inspirativo, cuya identidad espiritual es evidente.



He aquí el pensamiento generador de nuestra Escuela, la potencia interna que la anima y cuya virtualidad, reconocida por el Estado, a pesar de que se evade a toda reglamentación oficial, y respetada como un acierto y un modelo que deben proponerse las demás escuelas de análogo carácter, constituye el secreto de todos los éxitos que alcanza y que en vano pretenderían emular otras organizaciones de carácter más fragmentario o mas positivista o más aparencial, que no consintiera introducir en ellas, por el contrapeso de los dos elementos, el práctico y el ideal, que intervienen en toda germinación artística, el ambiente indispensable para gozar de aquel amplio espíritu de libertad, de aquel noble y generoso estímulo de elevación intelectual que constituyen la característica de la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes de Barcelona.

Sólo merced a estos atributos se hace posible, a los alumnos que la nutren, el establecimiento de aquel grado de intimidad y de efusión que ponen en sus relaciones mu-

tuas y en los vínculos con que se ligan al profesorado, circunstancias sobre cuya eficacia pedagógica y moral no he de llamar la atención hoy que está reconocida y proclamada como ideal supremo por los tratadistas de todas las escuelas. Así se observa, no sólo el empeño de los escolares por no desamparar el más mínimo instante las enseñanzas de que benefician, sino al mismo tiempo el persistente estímulo, de día en día más intenso, por ponerse a nivel de esas enseñanzas, excediéndose a sí mismos en la producción de las tareas escolares y alcanzando en ellas aquel grado de perfección que, como un objetivo inasequible, se nos ofrece por los ensalzadores de todo lo extranjero en las escuelas de países en que no se hablan lenguas españolas.

Descender al detalle de lo que son aisladamente cada una de las disciplinas que constituyen en su conexión la Escuela de que trato, aparte de ser tarea de la cual voluntariamente quiero separarme, no ha de reforzar en nada lo antedicho, patentes como han sido los trabajos realizados en las múltiples exposiciones públicamente celebradas. Basta indicar que en todos los momentos la fuerza de sugestión ejercida por los mismos ha sido bastante a justificar todas sus empresas, las cuales — dicho sea en honra del estrecho criterio estadista que tan acerbas críticas merece — no han hallado nunca dificultades de principio para desarrollarse plenamente, y si con alguna han tropezado — salvo aquellas de detalle, que mal entendidas exigencias económicas imponen siempre a todo lo que es cultura en nuestra patria —, dimanaba precisamente de elementos a los cuales debía ser más grato el éxito de semejante institución, y es presumible tuvieran su raiz en estrechas finalidades de índole particularista, que jamás es lógico que atenten a lo que significa enaltecimiento de la cultura y defensa de los ideales progresivos de la raza.

No cumpliría lo que ofrecí al comienzo de este artículo, si después de esta somera indicación de lo que es y de lo que significa la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes de Barcelona, no dijera algo enlazado con sus propósitos para lo futuro. Sería torpe imagi-

nar que esta Escuela redujera a sus éxitos actuales el colmo de sus aspiraciones. El mismo impulso que la movió durante el curso de los años a ir evolucionando con ellos y a no permanecer estacionaria cuando las artes, la crítica y la historia iban avanzando en su camino, le imponen, no el deber, porque el deber toma en aquella casa el nombre de satisfacción, sino el anhelo, el prurito orgulloso de ir extendiendo su campo de acción hasta abarcar en el conjunto de sus disciplinas académicas, no sólo las de técnica artística que ya posee, sino las de técnica productiva e industrial, que constituyen su obligado complemento, y que, aunque no son de tan absoluta necesidad en el ambiente de vida activa que disfruta Barcelona, son, no obstante, de suprema conveniencia. Y a esto tiende, utilizando con riguroso espíritu económico los recursos de que dispone, y esto ha de conseguir, sin propagandas falaces ni alharacas estériles, para bien de la necesidad que satisface en Barcelona y del favor constante que le otorgan los numerosos elementos — cada día mayores — que a ella asisten.

Ha de conseguirse este resultado por la fuerza misma de los hechos, que imponen que toda consecuencia nazca de una causa productora. En balde sería hacer dimanar ésta de contingencias materiales, que proporciona muchas veces la coincidencia de afortunadas circunstancias de orden secundario, cuya raiz no estriba en la alta espiritualidad de los móviles augustos a que parecen responder. La causa productora de todo movimiento progresivo, de todo avance real y duradero, existe en el espíritu, y por contar con él y con el de los elementos que la nutren fué posible hasta ahora la labor realizada y lo han de ser sus naturales desenvolvimiento y ampliación a esferas más extensas, pero más secundarias, que sólo viniendo *à posteriori* pueden gozar de vitalidad asegurada. Con ellas alcanzará todo apogeo, en lo que por el momento es perceptible, la actual Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes, consiguiendo en esta segunda etapa de su vida (no relativa a su funcionamiento, que no ha tenido treguas, sino a la evolución del arte) fijar un nuevo período de apogeo indiscutible, tan considerable en proporción a su época y tan beneficioso para la cultura y tan eficaz para su acción social y tan definitivo y contundente para la producción del arte como lo fué en aquellas goriosas postrimerías de la acción tutelar que ejerció sobre ella la Junta de Comercio, cuyo resplandor, rememorado por toda Barcelona con sentimientos de respeto y de amor que de generación en generación se han transmitido, irradía todavía sobre el nombre augusto y venerado, para todo catalán, de la escuela de *Llotja*.

MANUEL VEGA Y MARCH.

E. CLARASÓ — FÉ

E. CLARASÓ — ESPERANZA

ECOS ARTISTICOS

Con destino a un monumento funerario, ha terminado don Enrique Clarasó dos estatuas de mármol: una de ellas representa la *Fe,* la otra la *Caridad*. En ambas pretendió el autor llegar a la manifestación simbólica valiéndose de medios sencillísimos. Sencillísima es también la factura, cual puede comprobarse, en lo que permite, en la reproducción en grabado que precede estas líneas. La figura de la *Esperanza* aparece cobijada bajo los pliegues de la bandera en que se apoya con la diestra y con la mirada puesta en lo alto. La de la *Fe,* con los ojos vendados, tiene sobre el pecho la mano derecha y con la otra muestra una cruz procesional, como para que sea vista de lejos por todos. La unidad que entre las dos figuras existe es a propósito para una decoración arquitectónica.

Exposición Loygorri. Tuvo expuestos en el Fayans Catalá este joven pintor una colección de dibujos y varias telas al óleo. Era la primera vez que exhibía obras suyas en Barcelona. El autor, aún en vías de formación, siéntese arrastrado por la personalidad agena, sobre todo en las pinturas, en las cuales dominaban los estudios de tipos característicos, dentro de una tonalidad grave, tan preferida en el día por algunos pintores españoles. En los dibujos advertíase asimismo el propósito de hacer prevalecer el carácter físico. Tanto en éstos como en aquéllas echábase de ver facilidad en el mecanismo, cierta soltura en el manejo de los medios materiales puestos a contribución para el logro del resultado obtenido.

En suma: una exposición discreta que fué muy visitada y en la que realizó buen número de ventas el autor, quien, después de haber permanecido una temporada trabajando en esta ciudad, levantó el estudio y se fué nuevamente en busca de sus modelos predilectos, de los interiores pintorescos, de los paisajes austeros.

JOSÉ LOYGORRI — SALUSTIANO

JOSÉ LOYGORRI — RETRATO

—

Se ha impreso una mayor actividad que hasta aquí, a fuerza de insistir sobre ello uno y otro día la Junta de Museos, en las obras de ampliación del Museo Arqueológico y de Arte decorativo. Han quedado ya cubiertas las nuevas naves, y se está procediendo a esgrafiar, según dibujos originales de D. José Triadó, los muros de los patios, y han sido colocados en su respectiva hornacina los bustos de mármol, — retratos de artistas catalanes, — que han de decorar las fachadas. A la vez ha comenzado el arreglo de las salas donde será colocada definitivamente la importantísima colección de tejidos adquirida a los herederos Pascó, la cual constituirá una de las mayores riquezas del Museo y prestará innegables beneficios. Asimismo realízanse varios cambios en las instalaciones, todo ello con miras ya al ensanche que va a tener el museo y que permitirá pueda exponerse una multitud de obras, sobre todo pictóricas, en el día almacenadas por no disponerse de local suficiente y adecuado. Hay que felicitarse de que llegue el momento en que el Museo de referencia pueda mostrar cuantas adquisiciones para él se vino haciendo.

Con el ingreso de la rica colección de tejidos, con la valiosísima serie de tablas románicas y góticas, con el importante núcleo cerámico, con la interesante instalación numismática y, a mayor abundamiento, con los cuadros y esculturas adquiridas recientemente, el museo de esta ciudad constituirá, sin duda, un poderoso atractivo.

DRESDE–HELLERAU — VISTA TOTAL DE LA FÁBRICA

LOS "TALLERES DE ARTE INDUSTRIAL ALEMANES"

(DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST)

ESTA empresa artístico-industrial, modelo de la perseverancia y del carácter alemanes, fué fundada el año de 1828 con un aspecto sumamente modesto. Karl Schmidt, el actual director, junto con dos maestros carpinteros, empezó dedicándose a la fabricación de muebles para habitaciones, según los planos y diseños de dos artistas. La razón social se llamaba entonces sencillamente: «Talleres de arte industrial de Dresde», hasta

DRESDE–HELLERAU — PATIO DE LA FÁBRICA

DRESDE-HELLERAU

ENTRADA AL DESPACHO DE LA FABRICA

DRESDE-HELLERAU

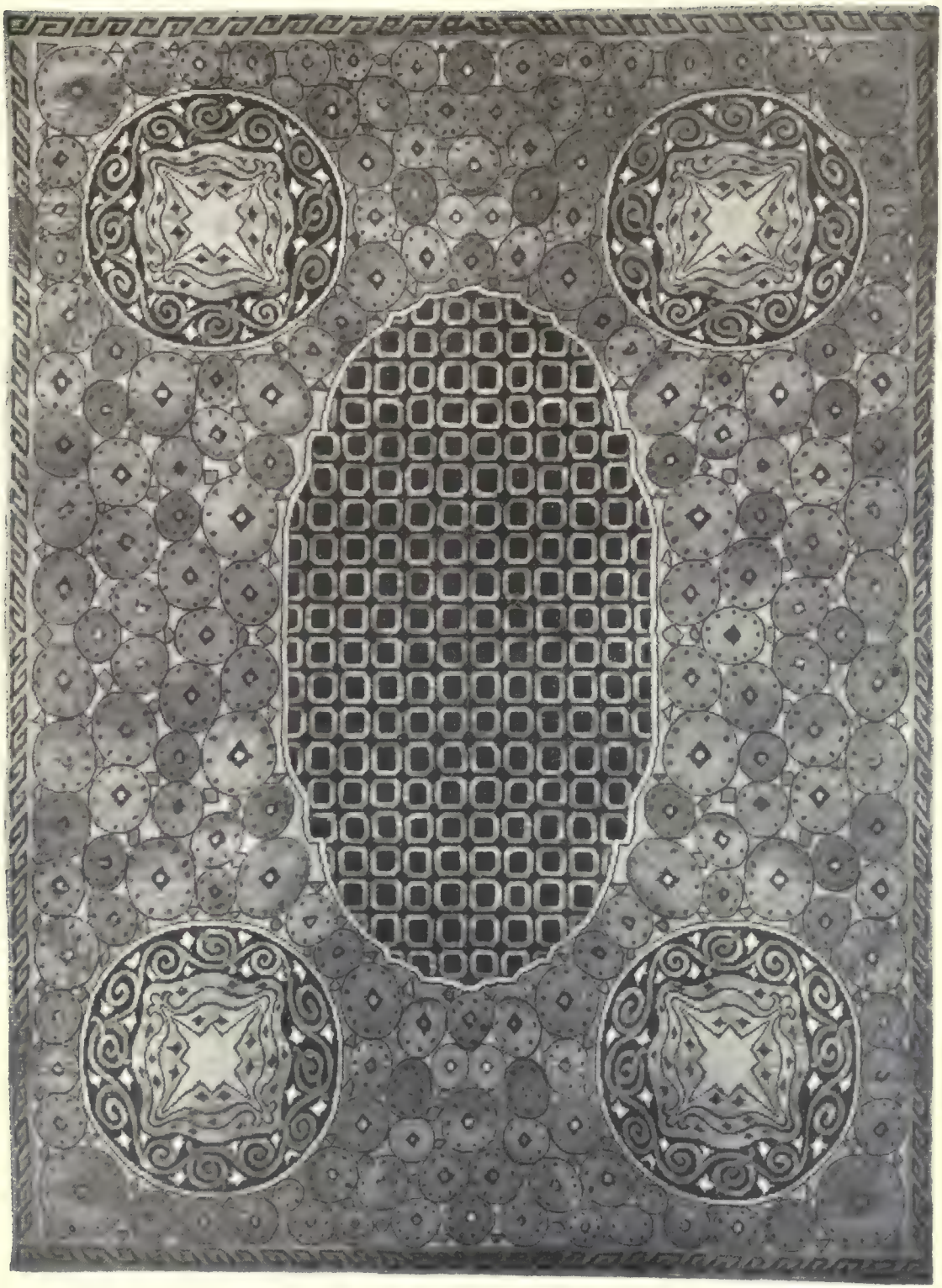
CUARTO DEL DIRECTOR

VISTA PARCIAL DEL PATIO DE LA FÁBRICA

CERÁMICA PROYECTO DE LANGER

que en el año de 1907 fué transformada en una sociedad anónima, cuya razón social es la actual.

La fundación de esta empresa coincidió con la época trascendental en que el artista comenzó a dirigir en Alemania su atención y energías creadoras al arte industrial. Hasta entonces, la instalación de una casa se realizaba al azar, juntando y mezclando muebles salidos de talleres y fábricas distintos. El poner casa era un arte que tenía y tiene que ser aprendido, y esto lo saben aún muy pocos. No andamos tan mal como en la época de carencia de todo gusto, cuando se encargaba sencillamente en un almacén de muebles un comedor flamenco, un salón Imperio y un dormitorio Luis XV, con lo cual se creía estar a la altura del tiempo, olvidando que los estilos del pasado no se compaginan con nuestros días. Son hijos de un momento histórico que nada o poco tiene que ver con el presente, en el cual la vida va regulada por un ritmo diverso, en el cual el concepto sobre las cosas no es el mismo, en muchos casos, que se tuvo en otra época y en pueblos de raza opuesta a la nuestra. Por esto se ha reaccionado, sino todo lo que se debiera, un poco. Pero, apesar de haber adelantado algo en este particular, son contadísimas las personas que comprendan suficientemente lo que es la instalación de las habitaciones. Sólo la gente inculta se halla bien en estancias mal arregladas. Aquellos que laboran en su propia cultura, quéjanse, a menudo, de eso, desde hace unos años. Se creen engañados, y con razón, pues los muebles que cuando eran nuevos parecían sólidos y magníficos, pierden el brillo y muestran en todas partes las huellas de un mal trabajo y la mala calidad del material. El trabajo industrial sin conciencia conduce a ello. El público ve, con el tiempo, que las promesas que se le hicieron sobre la bondad y duración de lo que adquirió, fueron promesas hechas solo para despachar el género, no para asegurarse un parroquiano. Cuando ese instante llega, advierten muchos con disgusto que el dinero gastado en esas instalaciones, es dinero tirado a la calle, y puesto que la mayor parte de la gente no puede instalarse más que una sola vez, resulta que el mal no tiene remedio; toda su vida están obligados a esas construc-



ALFOMBRA. PROYECTO DEL PROF. OHO GUSSMANN

ciones de la industria chapucera; los hijos crecen en medio de ese ambiente nocivo, y andando los años heredan unos muebles a los cuales pegarían fuego. ¡Cuán hermoso fué antes el heredar muebles! Eran objetos que representaban riqueza, dinero bien empleado por los padres. Obedecía a que no habíase mercantilizado el trabajo en que el obrero era un artífice honrado que ponía en su labor algo de su propia conciencia, de su propia honorabilidad. De ahí que en aquel entonces el mueblaje era obra de amor y como obras de amor eran conservadas. Las generaciones sucesivas, guardaban los muebles, no solamente por piedad, sino por su valor positivo. En el día, heredamos casi exclusivamente muebles que nos fastidian y estamos en camino de hacer que los hereden nuestros hijos.

Hubo una época en que se censuraban los muebles proyectados por artistas, por ser demasiado personales y, por lo tanto, sucedía que el que adquiría esos muebles no se hallaba en su casa, sino que era como si fuese el huésped del artista creador. Hoy se han formado ya tipos de gusto general, de gran valor objetivo, y la personalidad del artista se ha transformado en *estilo,* en el alto sentido de la palabra. A pesar de esto, el trabajo personal de aquel no se ha vuelto supérfluo; los muebles no pueden imitarse, sin que pierdan su carácter y su cualidad, que está precisamente en el alma de que los ha dotado quien los proyectó.

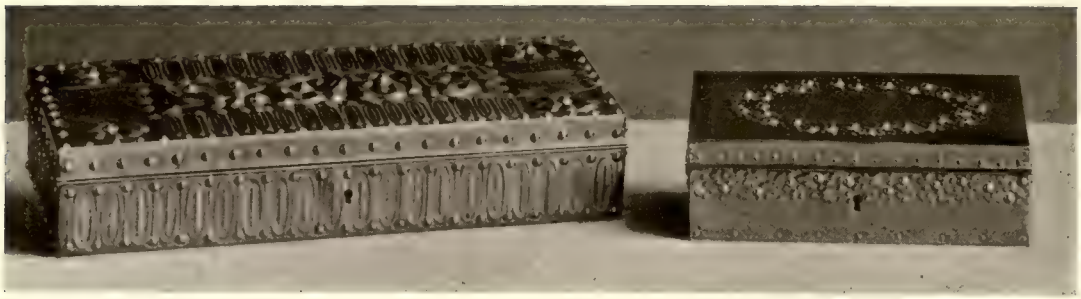
Así ha ido ennobleciéndose el mueblaje y éste adquirió, por lo tanto, un carácter muy distinto del que vino privando durante largo tiempo. Se fué con ello aquel aspecto insustancial de muchos conjuntos, faltos precisamente de una harmonía por la discrepancia de lo reunido en la habitación; para alhajar la cual no habíase cuidado de que todo entonara debidamente. Se buscaba sobre todo una impresión de suntuosidad más que de buen gusto, y se recargaba la casa de objetos de una gran inutilidad, sin que condujeran a la obtención de un efecto estético. En el día ha cambiado el criterio por entero, la sencillez es lo que más se estima; lo preferido por aquellos que tienen un gusto selecto. Se

PORCELANA PROYECTO DE NIEMEYER

busca que la mirada se pose con placidez; que nada altere el sosiego; que ni una nota de color traiga un desentono. La concepción de la totalidad predomina sobre la del pormenor. Y todo fué elegido en atención a que en ella no se engendrara una disonancia.

TAPETE, BOTELLA Y VASOS

La habitación, testimonio de tantos delitos de estética, se ha convertido en una exquisita obra de arte. El artista se ha dado cuenta de que una habitación, donde constantemente vivimos, es algo que influye poderosamente en nuestro ánimo y ayuda a formar nuestro carácter. Es preciso, pues, formar conjuntos agradables y, sobre todo, harmónicos, a fin de que influyan con su dulzura y apacibilidad en nuestra alma y nos comuni-



CAJA PARA GUANTES. JOYERO — PROYECTO DE KRAUSE

quen aquella paz interior necesaria para el desarrollo de nuestros ideales de vida. Esto sólo es posible transformando los aposentos destinados a ver transcurrir nuestra existencia, en verdaderos templos de arte. Cada pieza de una casa tiene que formar un todo uniforme y harmónico, y las diversas piezas entre sí tienen que estar igualmente en relación. Para lograrlo, es necesario que el artista conciba el proyecto del conjunto, con objeto de que una sola idea sea la que impere en toda la casa. El artista es quien tiene que construir los modelos, no sólo de los muebles, sino de todos los accesorios. La forma de colocarlos, el color de las paredes, de los cortinajes, del suelo mismo, tiene que tomarse en consideración, si no se quiere destruir el efecto de los mismos. Aún los pormenores al parecer más insignificantes han de obedecer a la idea generadora, si se quiere alcanzar ese conjunto agradable que hace atractiva una habitación y nos invita a permanecer en ella. Así lo han comprendido los artistas alemanes que se han dedicado al

SERVICIO DE CRISTALERÍA — D. W. F. H. DE DRESDE-HELLERAU

RINCÓN DE UNA SALITA, PROYECTO DE GUSSMANN

arte industrial, y esta es el alma que palpita en la empresa a que venimos aludiendo. Con ello la vista se complace, el espíritu se halla a gusto. El triunfo del arte en la casa, asegura la permanencia en el hogar, pues aquel que en éste se encuentra bien no le abandona tan fácilmente, tiene, pues, también, un punto de vista ético, de innegable influjo social, el logro del triunfo estético en la morada humana. Véase como no es tan baladí el cuidar de la casa, el adecuarla para vivienda digna de quien vive en un siglo en que el arte no puede ser eliminado en ningún orden de existencia. Comprendiéndolo así los artistas germanos han emprendido esa labor de renovación que ha de redundar, en muchos aspectos, en bien de la generalidad. Y esa iniciativa, recogida en la esfera industrial, tenía forzosamente que dar los consiguientes frutos.

La primera fábrica estaba instalada en Lambagast, arrabal de Dresde, trasladándose algunos meses más tarde a Dresde, y de aquí, en Marzo de 1910, a la ciudad-jardín Hellerau, pasando a ocupar un edificio-fábrica modelo, según proyecto del arquitecto Riemerschmid, de Munich. Es la primera vez en Alemania que una explotación industrial, a causa de engrandecimiento de sus negocios, se traslada del centro de la ciudad a la periferia, para crear una colonia según planos artísticos y de significativa trascendencia social. Hellerau, ha nacido, pues, con los *Werkstätten,* y el todo forma una obra artístico-social digna de un detenido estudio.

Los *Werkstätten* se ocupan exclusivamente desde su fundación, en fabricar lo necesario para alhajar habitaciones, principalmente muebles construídos a mano y a máquina, todo según proyectos de artistas y con la tendencia a alcanzar la mayor perfección desde el punto de vista técnico y desde el de buen gusto y de estilo. Los *Deutsche Werkstätten* no trabajan *en todos los estilos,* no piden prestado al pasado, en el convencimiento de que en nuestros tiempos está el procurarnos un estilo propio, según nuestros sentimientos y necesidades, que sea la expresión justa de la vida actual. Claro que los buenos muebles antiguos poseen un perfeccionamiento y encanto que admiramos como cosa casi inasequible; pero hay en ello algo fuera

CERÁMICA — PROYECTO DE LANGER

SALITA. PROYECTO DE RICH. RIEMERSCHMID

ESCRITORIO DEL DIRECTOR DE UN ESTABLECIMIENTO
PROYECTO DE RICH. RIEMERSCHMID

DORMITORIO DEL VAPOR "KRONPRINZESSIN CÄCILIE"
PROF. RICH. RIEMERSCHMID

DORMITORIO DE LACA BLANCA. PROYECTO DE RICH. RIEMERSCHMID

DORMITORIO. PROYECTO DE K. BERTSCH

COMEDOR DE LA CASA FRANK. PROYECTO RICH. RIEMERSCHMID

SALA DE CONFIANZA. PROYECTO DEL PROF. A. NIEMEYER

COMEDOR. PROYECTO DE HOFFMANN

APARADOR, PROYECTO DE K. BERTSCH

APARADOR, MESITA Y SILLÓN. PROYECTO DE SCHULTE IM HOFE

SALITA DE TÉ. ARMARIO, RINCONERA, SILLONES, MESITA Y SILLAS. PROYECTO DE RICH. RIEMERSCHMID

SOFÁ, CON ESTANTERÍA, SILLONES, SILLAS Y MESA. PROYECTO DE K. BERTSCH

COMEDOR PARA TOMAR EL DESAYUNO. VAPOR "KRONPRINZESSIN CÄCILIE"

PROYECTO RICH. RIEMERSCHMID

de tiempo, anacrónico, extraño, y si nos rodeamos de ellos, corremos el peligro de mentir una vida opuesta a la que llevamos, ya que representan *una contradicción de la época en que vivimos*, según las palabras con que Gœthe ya expresaba su disconformidad con la moda de instalarse con muebles de estilo antiguo. Cada período obedece a necesidades particulares, a satisfacciones de orden espiritual diverso. Se crea un medio que responde a ese estado colectivo y nada puede oponerse a él. Tratar de imponerle lo que es de otro siglo, de una sociedad que pensó de distinto modo, que hubo de atender a otros puntos de mira, equivaldrá a ponerse un traje anticuado que no conforma con el nuevo carácter social. Era necesario que la transformación sufrida operara asimismo un cambio en el hogar, y a esto se ha tendido y de cada vez se tenderá más. El mueblaje había de ser otro en sus lineamientos, en las combinaciones de los materiales y en su maridaje con cuanto decore la habitación.

Otra tendencia capital de los *Werkstätten* es, también, la de ennoblecer el trabajo y los materiales. Así el procedimiento creado de conservar la madera en su tono natural y de pulimentarlas sin empleo de resinas ni betún, siendo suficiente el brillo de la madera misma. Este trabajo constituye un perfeccionamiento del material similar al de los japoneses. En un sentido parecido están proyectados los talleres de metalúrgica, y es solo cuestión de tiempo el que se junten a los *Werkstätten* una serie de artes y oficios: como cerámica, orfebrería, talla escultura y decoración

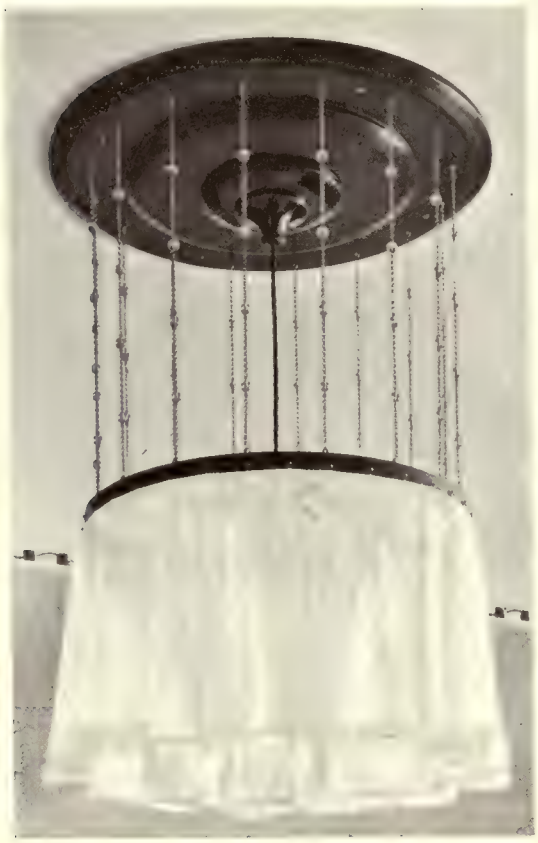
Una obra arraigada ya, es el trabajo manual de las mujeres de Hellerau, el cual consiguió personalidad y carácter propios, y consiste en bordados al realce de almohadones, tapetes, caminos de mesa, y otros elementos de adorno similares.

La altura en que los artistas alemanes han colocado el arte industrial es verdaderamente notable. Desde la instalación de habitaciones y sus accesorios, hasta el arte del libro, juguetes, etc., todo lleva estampado un carácter original, perfectamente propio y definido. Este es el gran trabajo que han rea-

CERÁMICA PROYECTO DE FESTERSEN

VITRINA Y SILLÓN. PROYECTO
DEL PROF. RICH. RIEMERSCHMID

BUTACA Y SILLA — PROYECTO DE HERRMANN MUTHESIUS

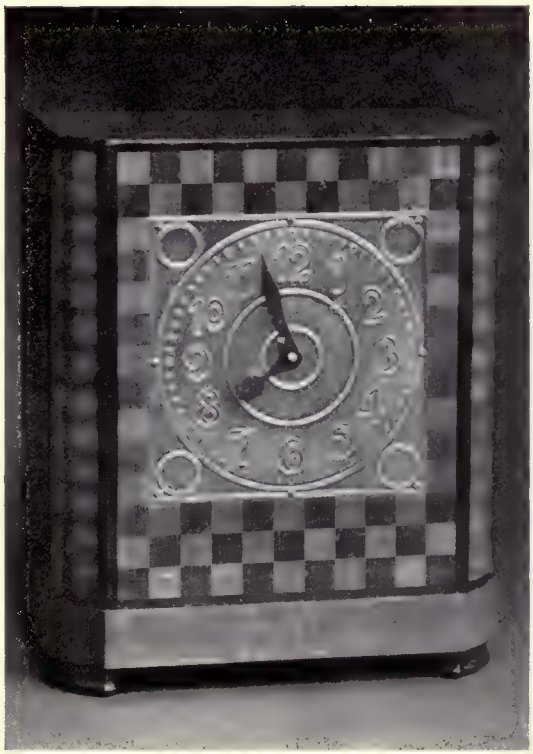


LÁMPARA — PROYECTO DE RICH. RIEMERSCHMID

CHIMENEA — PROYECTO DE A. NIEMEYER

SERVICIO DE MESA

PROYECTO DE A. NIEMEYER



RELOJES

PROYECTOS DE KARL BERTSCH

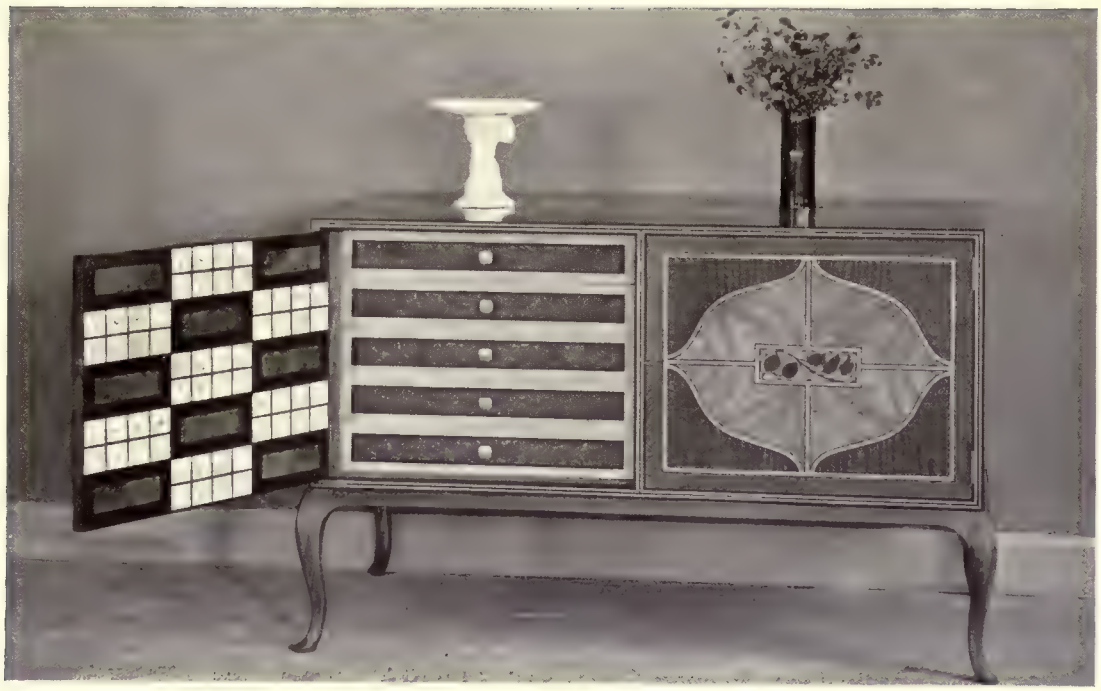
ARMARIO DE ROBLE CON APLICACIONES — PROYECTO DE O. PRUTSCHER

lizado los artistas alemanes: extraer el estilo de las entrañas del pueblo y adecuarlo a las necesidades y gustos del tiempo actual. El arte industrial alemán ha triunfado y creado un estilo propio. Así me contaba el amable Director de los *Werkstätten*, radiante de gozo al describirme las exposiciones

SOFÁ — PROYECTO DE K. BERTSCH

que organizaron hace no mucho tiempo, las cuales demostraron la inmensa trascendencia que tiene para el mundo civilizado el que una nación haya creado un estilo característico.

El número de trabajadores que actualmente ocupa la empresa es de 500; el personal mercantil asciende a 60. Una su-



CÓMODA — PROYECTO DE O. PRUTSCHER

ARCA — PROYECTO DE O. PRUTSCHER

MESA PARA CAFÉ — PROYECTO DE K. BERTSCH

APARADOR CON ARMARIOS — PROYECTO DE GUSSMANN

cursal de la sociedad existe en Munich que funciona bajo los mismos principios que la de Hellerau. Lugares de venta están instalados en Dresde, Berlín, Hamburgo, Hannover, Zurich y el Cairo. El mercado es principalmente Alemania, pero también los países contiguos como Austria, Hungría, Suiza, Francia y Rusia, son consumidores. El capital de la sociedad ascendía en 1910 a diez millones quinientos mil marcos. Los jornales se pagan lo más alto que en este ramo se acostumbra. Se trabaja nueve ho-

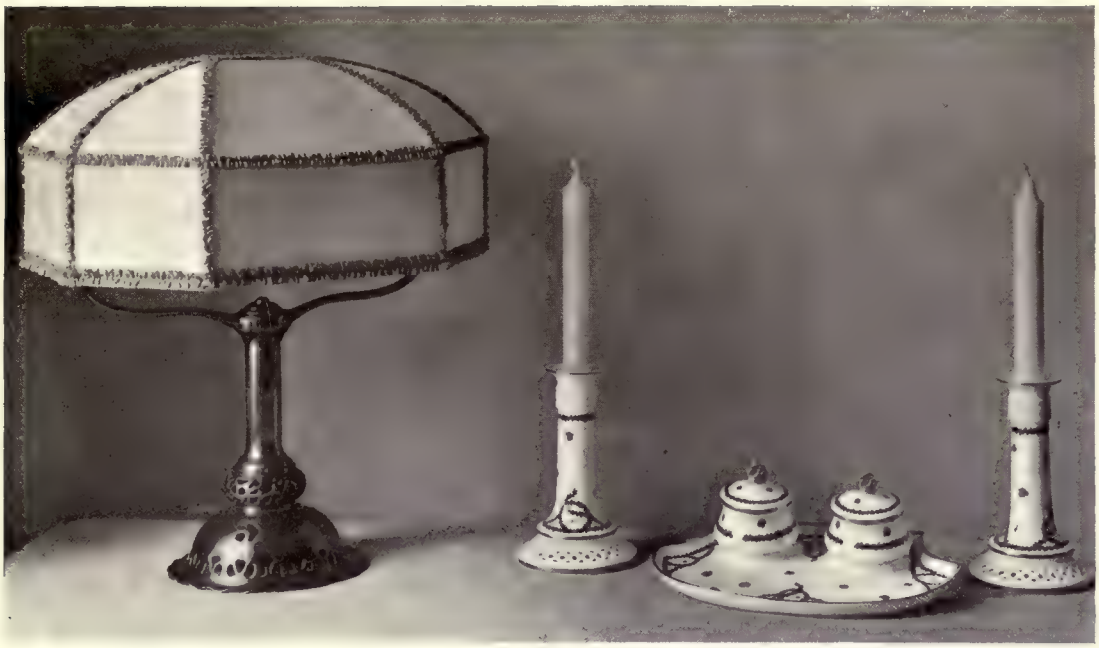
ARMARIO — PROYECTO DE RIEMERSCHMID

CHIMENEA EXHIBIDA EN LA EXPOSICIÓN
DE BRUSELAS. PROYECTO DE A. NIEMEYER

RELOJ. PROYECTO DEL
PROF. SCHUHMACHER

ESTUDIO — PROYECTO DE R. RIEMERSCHMID

COMEDOR — PROYECTO DE GUSSMANN

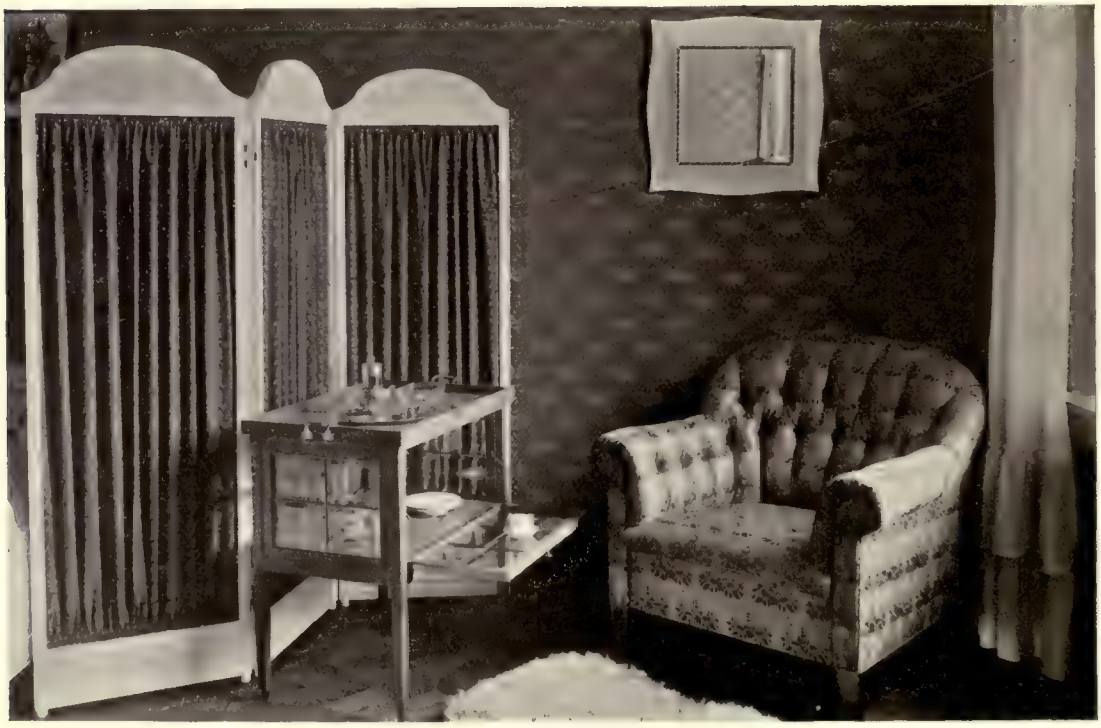


LÁMPARA, CANDELEROS Y TINTERO — PROYECTO DEL PROF. NIEMEYER

SILLA — PROYECTO DE RICH. RIEMERSCHMID

RELOJ DE PARED. — PROYECTO DE RICH. RIEMERSCHMID

TRINCHANTE. EXPOSICIÓN BRUSELAS — PROYECTO DE K. BERTSCH



SILLÓN, PARAVENT Y MESA DE TÉ — PROYECTO DE K. BERTSCH

LÁMPARAS

PROYECTO DE M. LANGER

PROYECTO DE K. BERTSCH

APARATOS DE ILUMINACIÓN

PROYECTO DE RICH. RIEMERSCHMID

SALONCITO DE MÚSICA — PROYECTO DE W. KREIS

ras al día y siete los sábados. A favor de los trabajadores existe una caja de socorro y de enfermedad, una escuela y una biblioteca y al personal se le concede anualmente ocho días de vacaciones. La cuestión de habitaciones buenas y sanas está resuelta por medio de la descrita ciudad-jardín de Hellerau.

ARMARIO — PROYECTO DE RICH. RIEMERSCHMID

Tal es el historial, merecedor de ser conocido por lo que representa el valor de una iniciativa atinadamente conducida y llevada a buen término, no solamente por el entusiasmo de los que están al frente, sino por la inteligente cooperación de los artistas y de los obreros.

A. BADRINAS.

ICONOLOGÍA MARIANA EN LA PROVINCIA DE HUESCA

INTERESANTÍSIMA, en grado sumo, es la Iconología mariano-hispana. Las innumerables iglesias, santuarios y ermitas que se han erigido en honor de la Virgen; las múltiples imágenes que desde remotos tiempos construyó la piedad cristiana y allí se han venerado; las curiosas manifestaciones artísticas que ofrecen, todo ello es digno de un completo estudio arqueologico, que en España está todavía por hacer, siquiera existan intentos parciales y se reconozca lo prolijo de la tarea, dado el gran número de imágenes antiguas de la Virgen a describir.

En la provincia de Huesca, de vetusta historia y de objetos artísticos de todo género muy abundantes, son no escasas las Vírgenes dignas de estima y atención que la arqueología aragonesa puede anotar en su catálogo. Véase la obra del P. Roque Alberto Faci, titulada *Aragón reyno de Christo y dote de María Santísima...* que da noticia (claro que escueta, desde el punto de vista artístico) de 131 imágenes de la Virgen existentes en la provincia, muchas de ellas, sin embargo, desprovistas de todo interés y que nada deben al Arte, siquiera sea el primitivo del período románico, merecedor, por otra parte, de fijar en él la atención. Damos nosotros hoy aquí las fotografías de otras tantas Vírgenes antiguas, las más notables y venerandas, por aquel aspecto y en el concepto artístico. Sabido es, que, en general, todas llevan el Niño en brazos y visten túnica, manto y velo. Aquél no lleva velo y, a veces, ni manto, y va descalzo. En Aragón, se encuentran muchos ejemplares sin co-

NUESTRA SEÑORA DE ARRARO — PANZANO

rona fija, sobre todo en el Niño, que no acostumbra a llevarla. Hasta el siglo XIII se presenta la Virgen Madre constantemente sentada en un sillón o escaño. Desde la mentada época comienzan a labrarse de pie, yendo en aumento esta forma durante las centurias décimocuarta y décimoquinta, hasta tocar en el siglo XVI, en que puede decirse que se generaliza por completo. Su Hijo va sentado en el medio de la falda en los ejemplares más antiguos, presentándose de cara al pueblo. Hacia el siglo XII se corre un poco hacia la rodilla izquierda de María, llegando a sentarse en ella definitivamente desde fines de aquella centuria.

Aunque las formas son muy variadas, pueden reducirse a tres: la *hierática*, la de *transición* y la *humana*. Dentro de ellas hay, como es natural, muchas variantes, que estriban en diferencias de traje y de objetos que la Madre y el Niño llevan en las manos. Lo que caracteriza los diversos tipos o formas

NUESTRA SEÑORA DE FOCES IBIECA

es la expresión de los rostros y la actitud. Hacemos esta digresión, para facilitar el conocimiento y la descripción de las imágenes que reproducimos en este artículo.

Las correspondientes al tipo primero se presentan de frente, con aspecto grave, rígido, y como dirigiéndose al pueblo; son de cortas dimensiones (cuatro palmos, a lo sumo) y están sentadas en una especie de escabel. El manto cae hacia abajo, en forma hierática, sin pliegues terciados. A fines del siglo XI el Niño se va corriendo hacia el lado izquierdo; levanta los dedos índice y medio de la derecha, o bien el pulgar y el índice, en actitud de bendecir, y en la siniestra tiene un libro: el Evangelio o el Libro de la Vida.

La Madre sostiene en la mano izquierda al Niño, y en la otra lleva una manzana, que le presenta, símbolo del pecado original. La materia usada en la labra de estas efigies es la madera. No obstante, en Aragón se

NUESTRA SEÑORA DEL RÍO LABATA

NUESTRA SEÑORA DEL MONTE LIESA

encuentra alguna de alabastro, como, por ejemplo, la Virgen de la Járea, en Sesa (Huesca). Es morena, de tres palmos de alta. El alabastro, finísimo, y el ropaje tiene los perfiles dorados. Lleva al Niño en su siniestra, y éste tiene en la suya un pajarillo. Pertenece al período de transición.

Este tipo descrito corresponde a los siglos X, XI y XII; mas son escasísimas las Vírgenes anteriores al XI. Ejemplo de él, es la curiosísima de *Arraro*, que aquí damos, conservada hoy en Panzano, en la capilla de los duques de Villahermosa. Es de últimos del siglo XI (1).

Arraro era un pequeño pueblo situado al N. de Panzano, que hoy no existe. En su iglesia veneraban esta Virgen, que, más tarde, trasladaron a la de Panzano. La ermita es en la actualidad sólo un montón de ruinas.

(1) Es de madera, y mide poco más de media vara de alto.

Es notable la expresión de los alargados rostros de la Madre y el Niño. Al parecer, lleva aquella una especie de toca, y el segundo una como dalmática, que es la variante más importante de la forma descrita. A ella pertenece, también, la Virgen del Río, que se venera en Labata, pueblo asimismo de la provincia de Huesca. Su materia es la madera. Nuestra Señora no ostenta el típico velo, y el vestido semeja una casulla. Digna de atención es la expresión de su divino Hijo, que está un tanto ladeado.

Esta imagen es, también, una de las más características de la provincia. No lo es menos la Virgen de Foces, del siglo XII, sentada; bendiciendo su Hijo, — a quien sostiene sobre la rodilla izquierda, con la mano derecha, — teniendo en la opuesta un globo. Le falta a la Virgen, sin duda por habérsele desprendido, la manzana en la diestra. En el plegado de los paños se advierte una corrección de que carecen las imágenes antes descri-

VIRGEN DE YÉQUEDA SIGLO XIII

RETABLITO DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO EL VIEJO. HUESCA

ción, porque puede deducirse del examen de la fotografía que publicamos.

Coetánea es Ntra. Sra. de Cillas, venerada en el santuario de su nombre, situado cerca de Huesca, aunque anterior a él, pues fué construído en 1744 (2).

Aunque no es Virgen con el Niño, debemos incluir aquí un precioso retablo existente en el tras altar de la parroquia de San Pedro el Viejo, de la misma ciudad. Bajo calados doseletes góticos vénse la Virgen y el arcángel San Gabriel anunciándole el misterio de la Encarnación. Nuestra Señora está de rodillas; y entre las dos figuras hay una especie de silla alta. Aquellas están sueltas.

(2) Allí debió existir una parroquia, y, por lo tanto, un pueblecillo llamado Cillas, pues son claros indicios la pila bautismal y Sagrario que dice Aynsa (*Historia de Huesca*, lib. IV, c. 21), se conservaban todavía en su tiempo. La referida imagen es de madera.

tas. Se conserva en el centro del retablo de la iglesia de San Miguel de Foces, románica en su base y ojival en otras partes, ricamente ornamentada. Se construyó en 1259. El retablo actual es del peor gusto barroco, y desentona con la hermosa arquitectura de la construcción. Según tradición, esta imagen de Ntra. Sra. de Foces se veneraba ya en la parroquia de su nombre, que no existe, y se trasladó a aquel templo, una vez edificado.

El segundo tipo en que han sido clasificadas las estatuas de las Vírgenes, es el de transición, que se distingue por la expresión más dulce y por el aspecto general, que es más humano. Los pliegues de las vestiduras no son tan monótonos y simétricos como en el tipo anterior, pues quedan terciados y más hondos entre las dos rodillas. En lugar del trono úsase, casi exclusivamente, el escaño o arqueta.

Principia este tipo con los albores de la época ojival y finaliza en los comienzos del siglo XV.

Modelo acabado de él es la Virgen del Monte, en Liesa, perteneciente al siglo XIII. Es de madera; y renunciamos a su descrip-

NUESTRA SEÑORA DE LAS FUENTES SARIÑENA

VÍRGENES DE SALAS Y
DE LA HUERTA. HUESCA

Este original retablo estuvo, hasta hace poco tiempo, oculto por un cuadro de mala pintura, y al ir a limpiarlo se descubrió aquél. Es de madera tallada y pertenece a los comienzos del siglo XIV. La estatua de la Virgen es la mejor.

Nuestra Señora de las Fuentes, en la Cartuja de Sariñena, es del siglo XIV. Su materia es la madera, y su altura poco más de tres palmos. Está sentada en silla y su rostro es de color trigueño. Tiene al Niño Jesús sentado sobre el brazo derecho, y bendice con la diestra, sosteniendo con la mano izquierda un orbe o globo. Nuestra Señora en su siniestra lleva una flor.

Esta imagen se veneraba en una ermita, donde después los condes de Sástago don Blasco de Alagón y D.ª Beatriz de Luna, fundaron la Cartuja de las Fuentes, a tres leguas de Sariñena, que empezó a edificarse en 1507 y que hubo de ser reconstruída en 1732. Del año 1400 existía una *Bula* concediendo indulgencias a los que visitasen la susodicha ermita.

VIRGEN QUE SE VENERA EN EL CONVENTO DE SANTA CLARA DE HUESCA, VISTA DE FRENTE. SIGLO XIV

Una de las más preciadas Vírgenes de toda la provincia es la que en Huesca custodian las religiosas del convento de Santa Clara, cuyo fotograbado ya publicamos en nuestra *Guía artística y monumental de Huesca y su provincia*, página 92. Tiene 0'50 m. de altura, y lleva el Niño en el brazo izquierdo. El escaño sobre el cual está sentada, va recubierto de una placa de cobre, con dibujos incisos y esmaltes, que la avaloran sobremanera, y la inscripción *Ave Maria gratia plena*. Es de madera, y seguramente del siglo XIV. En el asiento tiene una cavidad, que estaría cerrada con una portezuela, donde debió haber alguna reliquia de santo, para invocarlo y merecer su protección.

De más celebridad en lo antiguo que todas las anteriormente citadas, fueron las Vírgenes de Salas y de la Huerta, que hoy figuran en el altar mayor del hermoso santuario de aquel primer nombre, situado a poca distancia de Huesca. La primitiva edificación, tal

vez de últimos del siglo XI, debió destruirse, pues a fines de la centuria siguiente, la reina D.ª Sancha, esposa de Alfonso II, *reedificaba* y dotaba la iglesia, que aún subsistía en tiempo de Aynsa. El templo actual se comenzó a edificar en 1722. La fachada es la de aquella época, y estilo románico de transición (3).

Ambas Vírgenes son de tamaño natural y de madera. La de Salas está sentada, al paso que la de la Huerta está de pie: va recubierta de una hoja, que el P. Faci dice ser de plata dorada. Las dos llevan el Niño en brazos: el de la primera bendice y tiene el globo del mundo a la manera tantas veces indicada; su Madre lleva en la mano derecha la manzana. El de la segunda está ladeado, como si no se ocupara del todo con el hombre, sino que atendiera a obsequiar a su divina Madre.

VIRGEN QUE SE CONSERVA EN EL CONVENTO DE SANTA CLARA DE HUESCA, VISTA DE PERFIL. SIGLO XIV

De esto se desprende la diferente época de una y otra imagen. La de Salas, hierática, románica pura, pertenece al tipo primero descrito; al paso que la de la Huerta es posterior, correspondiente al segundo tipo, que delatan su expresión, su mayor naturalidad y su decoración más rica.

La antigüedad y fama de la primera merecieron las alabanzas de Alfonso X *el Sabio* en 17 de sus *Cántigas en loor de Nuestra Señora:* y por todo ello es una de las más famosas de Aragón.

La última fotografía que aquí damos es la de una Virgen del siglo XV, de pie, con las manos entrelazadas, que se conserva en la ermita llamada de las *Mártires,* próxima a Huesca. Es de madera; y forma pareja con un San Juan Evangelista, de la misma materia, con la cabeza inclinada descansando sobre la mano derecha, y sosteniendo con la otra los Evangelios. Son ambas estatuas muy dignas de consideración especialmente por su factura, y alcanzan el tamaño casi natural.

(3) Devotísimo de este santuario fué el rey Pedro IV el Ceremonioso, pues tomó a su titular como protectora de sus reinos, juntamente con San Martín de la Valdonsera; y cuando fundó en Huesca la Universidad y Estudio general, mandó que el escudo de ésta llevase las dos efigies indicadas.

NUESTRA SEÑORA DE
CILLAS. (SIGLO XIII)

VIRGEN DE MONTSERRAT EN LA IGLESIA
DE LA MAGDALENA, DE HUESCA

Hemos podido apreciar claramente el proceso de la escultura Mariana desde el tipo hierático hasta el tercero de forma humana, que radica propiamente en el siglo XV. Aunque empleada con ostentosa profusión, era en sus comienzos ruda y de ejecución desaliñada, mas tendiendo al deseo de imitar el natural, y con marcadas reminiscencias del antiguo. Sin embargo, aquella es, a veces, prolija, *more bizantina*. Los pliegues aplastados y simétricos, con *boquillas* dispuestas también de la misma manera, la propia del arte bizantino, y la que se ve en los relieves de los primeros tiempos de la estatuaria griega.

VIRGEN DEL SANTUARIO DE LAS MÁRTIRES HUESCA

Además de las efigies de la Virgen reproducidas en estas páginas, merecen especial mención por su importancia las que siguen, todas ellas románicas del siglo XII y primera mitad del XIII: la del Coro, en el monasterio de Sigena; la del Capítulo y la de Gloria, en el cenobio de Casbas; la de Ordás, en Nueno; la *del Mallo* y la *de Carcavilla*, en Riglos; la de Salillas, en Junzano; la de Sescún, en Santa Eulalia la Mayor; la de Bureta, en Fañanás; la del Castillo, en Loarre y Alberuela de Tubo; la de Violada, cerca de Almudévar; la de Casbas, en Ayerbe; la de la Corona, en Bentué de Rasal; la de Linares, en Belsué; la *del Viñedo*, en Castilsabás; la *de la Vid*, en Loscorrales; la *del Olivar*, en Arascués; la de la Huerta, en Lupiñén; la del Castillo (con las coronas de Madre e Hijo en forma de birrete), en Rodellar; la del Remedio, en Lierta; la de la Sierra, en Buil, y la de la Encontrada, en Chía. Están todas esas imágenes sentadas en escaños o escabeles, con el Niño sobre la rodilla izquierda, mirando de frente, y ofreciendo por lo demás los caracteres ya indicados. Son policromadas, y, repetimos, ejemplares muy curiosos.

Confiamos en que el presente artículo sugerirá el deseo de que sean conocidas imágenes análogas a las en que nos hemos ocupado, con lo cual podría completarse el interesante estudio de la iconología mariana en España.

RICARDO DEL ARCO.

GOYA — CAZA DE UN TORO A PIÉ. (PRUEBA DE ESTADO DE LA TAUROMAQUIA)

GOYA Y VALENCIA

GOYA impone al fin el reinado del naturalismo sobre la ecléctica influencia de Rafael Mengs, venciendo en toda la línea con su exclusivo personal empeño. El *Greco* dió la primera sacudida, solitario en la adusta Castilla. Allí voluntariamente olvida enseñanzas académicas y lecciones de su maestro Ticiano y a fuer de ser original y sincero, se concentra en sí mismo, a su espíritu se acoge, y produce Arte que puede llamarse exclusivamente *suyo*. Goya, tras un intervalo de dos siglos, termina el movimiento realista, fustiga duramente con el incrédulo látigo de su genial *manera* a los maestros del clasicismo (1) y sólo su excéptica cabeza se inclina y humilla ante la obra de Velázquez, que en fuerza de admiración, copia, esparce y populariza (2).

Pintor de cámara y tertulio predilecto en todos los suntuosos palacios madrileños, va influyendo en la nobleza su revolucionario Arte, compendio de naturalismo, energía, espontaneidad, excepticismo y fantasía y a veces revestido de una delicadeza exquisita; y su personalidad artística entra demoledora en todas partes, ya en forma de retratos, cua-

(1) Existe en Zaragoza un retrato pintado por Goya sobre una tabla primitiva.

(2) Goya copió al aguafuerte los siguientes cuadros de Velázquez, si bien en su ejecución se dejó llevar de una *manera* tan libre, que más parecen hechos de memoria con el recuerdo entusiasta que la admiración produce, que con el examen minucioso de la obra presente. — Felipe IV. La Reina D.ª Margarita. La Reina D.ª Isabel de Borbón. El Conde Duque de Olivares. El Infante Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV. El Infante D. Fernando, vestido de cazador. Las Meninas. El enano D. Sebastián de la Mora. El enano *El Primo* Esopo. Menippo. Los borrachos. *Barbarroja. D. Juan de Austria. Un alcalde viejo* (ignoro el paradero del cuadro original.)

Ceán supone que Goya grabó el Alcalde Ronquillo, el aguador de Sevilla y dos bufones más que los conocidos.

El día 29 de Diciembre de 1907, leo en el *Heraldo de Aragón* un artículo del Director del Instituto de Gijón, dando cuenta de la colección de dibujos legados a dicho Instituto por Jovellanos y clasificados por este y Ceán.

Allí se menciona un aguafuerte copiando el *niño de Vallecas*, de Velázquez. Esto y la amistad de Ceán y Goya, me hace creer en la existencia de las aguafuertes por él citadas.

GOYA — REDONDO PICANDO EN LA PLAZA DE MADRID. (TAUROMAQUIA)

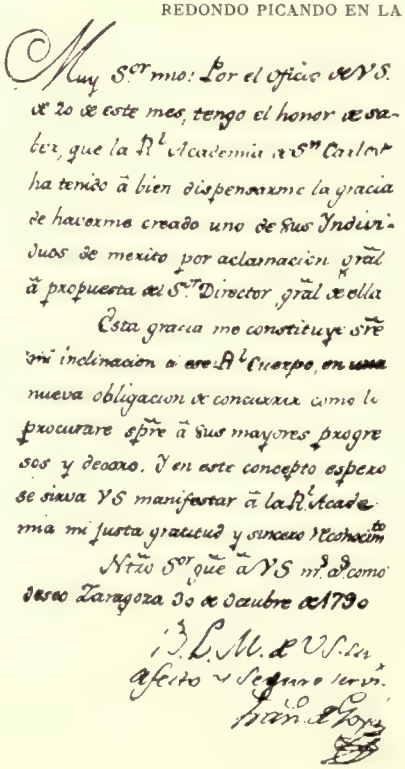
dros de historia, religiosos o costumbres, tapices, dibujos o aguafuertes.

. . . . . .

La linajuda casa de Osuna, para la que Goya había realizado escogidos trabajos, ejercía el patronato de la Capilla de San Francisco de Borja, de la Catedral de Valencia, pues en esta familia recayeron los títulos y estados de los Borjas. Deseando la Duquesa de Benavente decorarla de un modo suntuoso, acudió a los dos artistas de más fama de la época, si bien los más opuestos en tendencias, Mariano Salvador Maella y D. Francisco Goya (3),

(3) Goya mantuvo siempre cordiales relaciones con Maella, quien juntamente con Bayeu se gozaban en auxiliarle en su carrera.

Al dar cuenta Goya a un amigo de su toma de posesión de pintor de cámara, decía: «*Hun* día me *henvió* a llamar Bayeu (que no corríamos mucho), lo que me causó mucha *estrañesa*, me *enpesó* a decir que el servicio del Rey siempre era apetecible, y que él *abia enpezado* con doce mil reales, y que éstos los cobraba por mano de Mengs, y sólo por ayudante suyo, y que *aora* tenía yo mejor proporción para entrar a servir al Rey con Ramón, y que ya estábamos consultados porque a él y a Maella les *abía* bajado una orden del Rey que se buscasen los mejores pintores que hubiera en *españa*, y que propusiesen uno cada uno, y que él *abía* propuesto a su hermano, y que *abia echo* de modo que Maella me propusiera a mi para pintar los exemplares para la fábrica de tapices y cualquier otra clase de obra para el real servicio, con quince mil reales anuales. Yo le di las gracias, y me quedé sin saber lo que me sucedía: de allí a dos días ya *tubimos* el *abiso* de que el Rey lo *abia* decretado en los mismos terminos que se *a* dicho, de modo que cuando lo supe ya estaba decretado y *abisado* a tesorería general, fuimos a *vesar* la mano al Rey, infantes, etc., y cáteme aquí sin saber cómo *echo* el fregado...»



Muy Sor mio: Por el oficio de VS. de 20 de este mes, tengo el honor de saber, que la Rl Academia de S.n Carlos ha tenido á bien dispensarme la gracia de haverme creado uno de sus Individuos de mexito por aclamacion: gral á propuesta del Sor Director gral de ella.

Esta gracia me constituye sin mi inclinacion, a ser Rl Cuerpo, en una nueva obligacion de concurrir como lo procurare siempre á sus mayores progresos y decoro. Y en este concepto espero se sirva VS manifestar á la Rl Academia mi justa gratitud y sincero reconocim.to

Nro Sor que á VS m.s a.s como deseo Zaragoza 30 de Octubre de 1790

B.L.M. de VS.

Afecto y Seguro Servr.

Franco de Goya

AUTÓGRAFO (REDUCIDO) DE GOYA, DANDO LAS GRACIAS POR HABER SIDO NOMBRADO INDIVÍDUO DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS, DE VALENCIA

GOYA — CARLOS V REJONEANDO UN TORO EN LA PLAZA DE VALLADOLID. (TAUROMAQUIA)

encargando al primero el cuadro titular y que representa el acto de la conversión de San Francisco de Borja, cuando contempla el cadáver de la emperatriz Isabel, esposa de Carlos V, y al segundo los de las paredes laterales. Dos grandes lienzos pintó Goya con este objeto: *El marqués de Lombay despidiéndose de su familia para entrar en la Compañía de Jesús y San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente;* obras diametralmente opuestas en la interpretación del asunto, y sin embargo, constitutivas de dos afirmaciones rotundas del sentimiento realista y del genio soñador de Goya. La primera es la obra de la fría y profunda observación del natural. No aperece en ella el apoteósico conjunto que pudo inspirar el famoso pasaje de la vida de San Francisco de Borja en el momento de bajar la escalera señorial para trocar la fastuosa vida de la Corte, con sus títulos, mercedes y riquezas, por la humilde de los claustros. Goya no sabe pintar lo que no ha visto ni soñado y sólo copia lo que la Naturaleza ofrece a su escudriñadora pupila, o las visiones que su imaginación fantástica le inspira, como obedeciendo a ideas que grabaron en su infancia las consejas de la abuela. Así su cuadro es un trozo sentido y admirable de la vida real, de la vida que él vivió, tan fielmente interpretada; que los personajes que copia no son hidalgos y caballeros del siglo XVI, sino vulgares modelos contemporáneos suyos que lejos de *vestir* los trajes que *llevan* están disfrazados a la *española antigua* (4).

(4) *El Mercurio de Francia*, periódico parisién que se publicaba en 1772, insertó en su mes de Enero la siguiente noticia, que copio, por afirmarse en ella mis indicaciones.

«El 27 de Junio último la Real Academia de Bellas Artes de Parma, celebró sesión pública para la distribución de premios. El asunto del premio de pintura, era: *Annibal victorioso contempla por primera vez desde los Alpes las campiñas de Italia.* — El primer premio de pintura se ha concedido al cuadro que tiene por lema: *Montes fregit aceto*, cuyo autor es don Pablo Borroni. — El segundo premio de pintura lo ha obtenido D. Francisco Goya, romano (sic) discípulo del señor Vajeu, pintor del rey de España. — La Academia ha observado con satisfacción en el segundo cuadro, un manejo excelente del pincel gran fuerza de expresión en la mirada de Annibal y cierto sello de grandeza en la actitud de este conquistador. — Si el señor Goya se hubiera separado menos del asunto que servía de tema y hubiera puesto más verdad en el colorido, habría contrarrestado los votos para el primer premio.»

GOYA — UN MORO GAZUL LANCEANDO UN TORO. (TAUROMAQUIA)

La otra, la muerte del impenitente, es la colosal obra de su genio en un acceso de sombrío lirismo dantesco. El cuerpo expirante del condenado, a quien materialmente le salta el pecho, anhelando la vida que se le escapa de sus impotentes pulmones, vida que ansía recobrar por sus desmesurados ojos y boca, para poder repeler los vestiglos que le rodean y desgarran las ropas del lecho, así como la austera figura del santo mostrando un crucifijo, son alardes sublimes de la poderosa fuerza creadora del ingenio de Goya (5). Obtenido en 17 de Julio de 1790, permiso real que había solicitado para marchar a Valencia (6), fundado en la necesidad que sentía su mujer Josefa Bayeu de tomar los baños de mar, a la ciudad levantina se dirigió en agosto del mismo año, aprovechando el viaje para colocar sus cuadros en la Catedral. «Allí — escribe el Conde de la Viñaza — en la ciudad de la luz y de las flores, permaneció dos meses, en los que satisfizo en la Albu-

(5) Charles Iriarte en su obra «Goya», publicada en París en 1867, dice: «La tradición cuenta que el pintor había tendido al moribundo enteramente desnudo en su cama. Goya quería luchar con la naturaleza viva y pintar un torso que rivalizase con su hermoso Cristo de San Francisco el Grande: pero el clero se opuso a aquella idea del artista, y otra mano pintó después las ropas desordenadas que cubren la parte inferior del cuerpo. No nos parece mal esta versión. El carácter de los pliegues es contrario a la manera de Goya. De seguro que hubiera indicado con pocos y grandes trazos, el plegado de aquel sudario blanco y no hubiera imaginado las mil arrugas que hacen esta parte del cuadro poco digna de tan gran artista.»

Don Luis Tramoyeres Blasco, secretario de la Real Academia de Bellas Artes, en un artículo sobre Goya, también se hace eco de esta tradición, si bien afirma que es de mano de Goya el indicado sudario, pintado después de una cuestión sostenida con los canónigos, en la que estuvo a punto de arrancar los cuadros, accediendo al fin, pero pintándolo a la aguada para que se conservase debajo la obra original.

Recientemente han sido limpiados y barnizados estos lienzos por un hábil restaurador, el cual me ha dicho que, intrigado por la leyenda que antecede, hizo observaciones en el lienzo, no desapareciendo al aplicar los jabones ni un átomo de color del sudario, ni advirtió a través de la dirección de las pinceladas blancas del mismo, huella de otras inferiores en dirección distinta, como seguramente existirían y de un modo desenvuelto y vigoroso, si Goya hubiese pintado esta parte del penitente completamente desnudo.

Según las cuentas existentes en el Archivo de la casa de Osuna, el 22 de Mayo de 1799, le pagaron a Goya 30,000 reales por estos cuadros, cuyos bocetos posee el Marqués de Santa Cruz y tienen un tamaño de 0'37 m. de alto por 0'26 de ancho.

Han sido grabados por Peleguer, artista valenciano, en 1805, y en madera, por Etienne, para la obra de Ch. Iriarte.

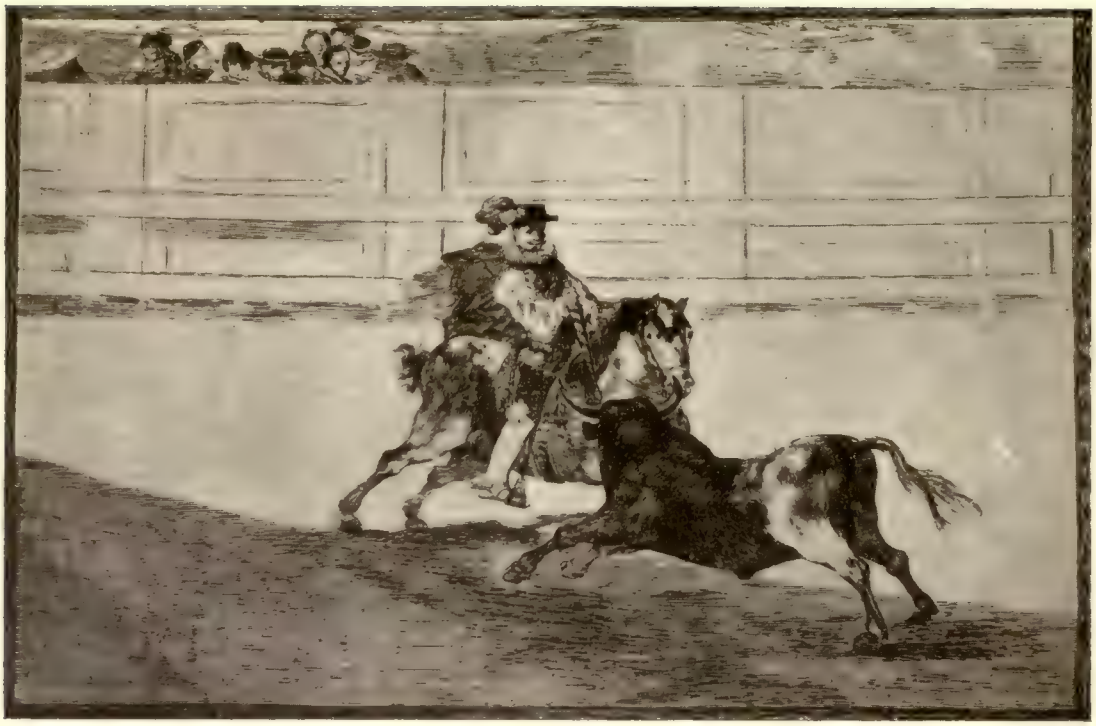
(6) Traslado del Marqués de Valdecarzana a D. Mateo Ocarranza (Archivo de Palacio).

GOYA — EL CID REJONEANDO UN TORO. (TAUROMAQUIA)

fera su pasión por la caza.» Su carácter popular y franco, su fácil disposición a producir Arte y las asechanzas pedigüeñas que no le faltarían, ya de sus amigos, de artistas o de sus admiradores adinerados, fueron circunstancias que se congregaron, para que su paso por Valencia quedase indeleble en retratos asombrosos, religiosamente conservados casi todos, en el Museo, la Iglesia o en casas particulares.

Y es que sus retratos, todos notables, son admirados siempre por el exacto parecido y expresión y por la solidez y firmeza de color, resultantes del golpe de vista infalible, de la fina observación fisonómica y de la poderosa penetración con que estudiaba el modelo.

Y si por rara excepción, al resolver técnicamente aquellas dificultades que el natural presenta para su reproducción, advirtiéramos en alguna de sus obras remota semejanza o recuerdo con los procedimientos seguidos por aquellos grandes maestros que le precedieron, sólo debemos estimarlo como una réplica de los innumerables recursos que el Genio vierte en aquellas imaginaciones a las que graciosamente concede todo su ardoroso poder, pues es más difícil retener en la memoria todos los recursos artísticos de que se han servido otros en sus creaciones, para irlos aplicando en momentos determinados, y esto suponiendo que se conozcan y se hayan estudiado minuciosamente; a producir arte, desasiéndose de preocupaciones, luchando abierta y noblemente con el natural y empleando tan solo las propias facultades, como seguramente hizo siempre D. Francisco Goya. En nuestros días, los procedimientos mecánicos para reproducir obras de arte son tan perfectos y su divulgación en forma tan asequible que se consigue sin grandes desembolsos amontonar sobre la mesa de estudio toda la obra producida por un artista y aún las de las más grandes artistas para, a fuerza de comparaciones y minuciosas disecciones ir pacientemente buscando aquellos caracteres o circunstancias que puedan asemejar los



GOYA — JINETE PONIENDO UN REJONCITO A UN TORO. (TAUROMAQUIA)

GOYA — SALTO MARTINCHO. (TAUROMAQUIA)

DIBUJO EJECUTADO POR GOYA EN LA CLASE
DE NATURAL DE LA ACADEMIA DE VALENCIA

cuadros de un autor a los de otros, cosa posible de hallar en los de épocas coetáneas por ser difícil a todo hombre sustraerse de las circunstancias de lugar y tiempo en que se desenvuelve su ingenio; y entonces se establecen las filiaciones y correlativo lugar que deben ocupar tales o cuales obras en esta metódica clasificación, ajustándose para ello unas veces al colorido, otras a la *posse* de los modelos, ya a la forma de agrupar en las composiciones o a la manera de *hacer,* etc.

El talento de Goya es de los que más escapan a esta investigación analítica; como todos los genios, ni tiene maestros a los que imitar, ni deja escuela; cuanto más se busque su lugar en el progresivo desenvolvimiento del arte pictórico, más patente se verá su original personalidad, su retentiva para conservar en todo su realismo y movimiento la escena que ha vivido, sólo comprendida en toda su magnitud cuando después de medio siglo de su muerte, se inventa la fotografía instantánea. La personalidad artística de Goya es de las más abstrusas que se conocen y, por lo tanto, de las más difíciles de definir; pintor nacido y no formado en los talleres o en las aulas de una Academia, en modo alguno sujetó su ingenio a reglas o normas prefijadas en los cánones artísticos, y los colores son tan solo los medios necesarios de que se sirve para fijar definitivamente en un lienzo, en una tabla o en un muro lo que sus ojos ven o su imaginación crea.

Su arte es inconfundible si conocemos a fondo este su personal modo de concebir y realizar, este *chic* especial de la pintura goyesca que se descubre en cualquiera de sus obras, circunstancia a la que nos hemos de atener para atribuirle un cuadro desconocido, pues por el examen de la técnica es imposible, ya que ésta es tan variada, que bien podemos afirmar es distinta en cada uno de sus cuadros o retratos. Y llega en su alarde personal a conseguir de modo tan fácil y rápido la copia del modelo, que como dice Ossorio y Bernnard en su *Galería biográfica de artistas españoles*, «logró Goya tal crédito entre los más elevados personajes, que todos se disputaban el tener retratos hechos por él, siendo notable la circunstancia de que en gran parte de los que hizo sólo invirtió una sesión nada larga y fueron los más elogiados.»

Cualidades son éstas que se observan en el retrato de su cuñado Bayeu, donado a la Academia de Bellas Artes de Valencia, por D. Benito Monfort en 1851 y en el del grabador valenciano Rafael Esteve, legado igualmente a dicha Academia por D. Antonio Esteve, sobrino del retratado y profesor y académico de la misma.

Son de color tan brillante y de tal expresión estos retratos, que existe entre los pintores valencianos, la división en dos bandos, sobre la prioridad de mérito entre ellos.

No menos interesante es el retrato de don Mariano Ferrer, Secretario de la mencionada Academia a últimos del siglo XVIII.

Obra de sobrio colorido es el retrato del Arzobispo D. Joaquin Company, existente en la parroquial iglesia de San Martín. Legado por el Arzobispo a su limosnero, éste lo legó a su muerte a la referida parroquia.

El retrato de *Un desconocido con un libro,* es bellísimo como retrato y como pintura La mirada penetrante del retratado, que distrae un momento la lectura de su libro para fijarla en el observador; el enfoque tan reflecsivo del modelo, y sobre todo, el prodigioso estudio de luz, viva sobre la frente, como para hacer resaltar la mentalidad del retratado, y que gradual y dulcemente se esfuma por todo el cuerpo para que la atención se concentre en absoluto en aquella cabeza tan justa de dibujo como de espíritu, son alardes insuperables. Unamos a estas circunstancias la facilidad con que está conseguido todo. veladuras, reflejos, obscuros en donde el ambiente no les deja acusar dureza alguna y los contornos tan característicos en las figuras de Goya que jamás recortan, sino que *vuelven* y nuestra admiración hacia este lienzo subirá de punto.

Es tradición que el retrato de D.ª Joaquina Candado, *su ama de llaves,* como honestamente la llaman en Valencia, lo comenzó Goya al aire libre, en la dehesa llamada del

DIBUJO A LA SANGUINA, POR GOYA
(Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia)

RETRATO DE UN DESCONOCIDO, CON UN LIBRO,
POR GOYA. PROPIEDAD DE D. JUAN IBARRA GARCÍA

Patriarca, situada en el vecino pueblo de Burjasot, a donde le llevaron sus compañeros de Arte y admiradores valencianos, para saborear la clásica *paella* y fué terminado en aquella época esta institución y tal su renombre de cuna de famosos artistas en pintura y grabado, que Goya no quiso dejar de visitar sus clases. Así lo hizo, y es recuerdo que se

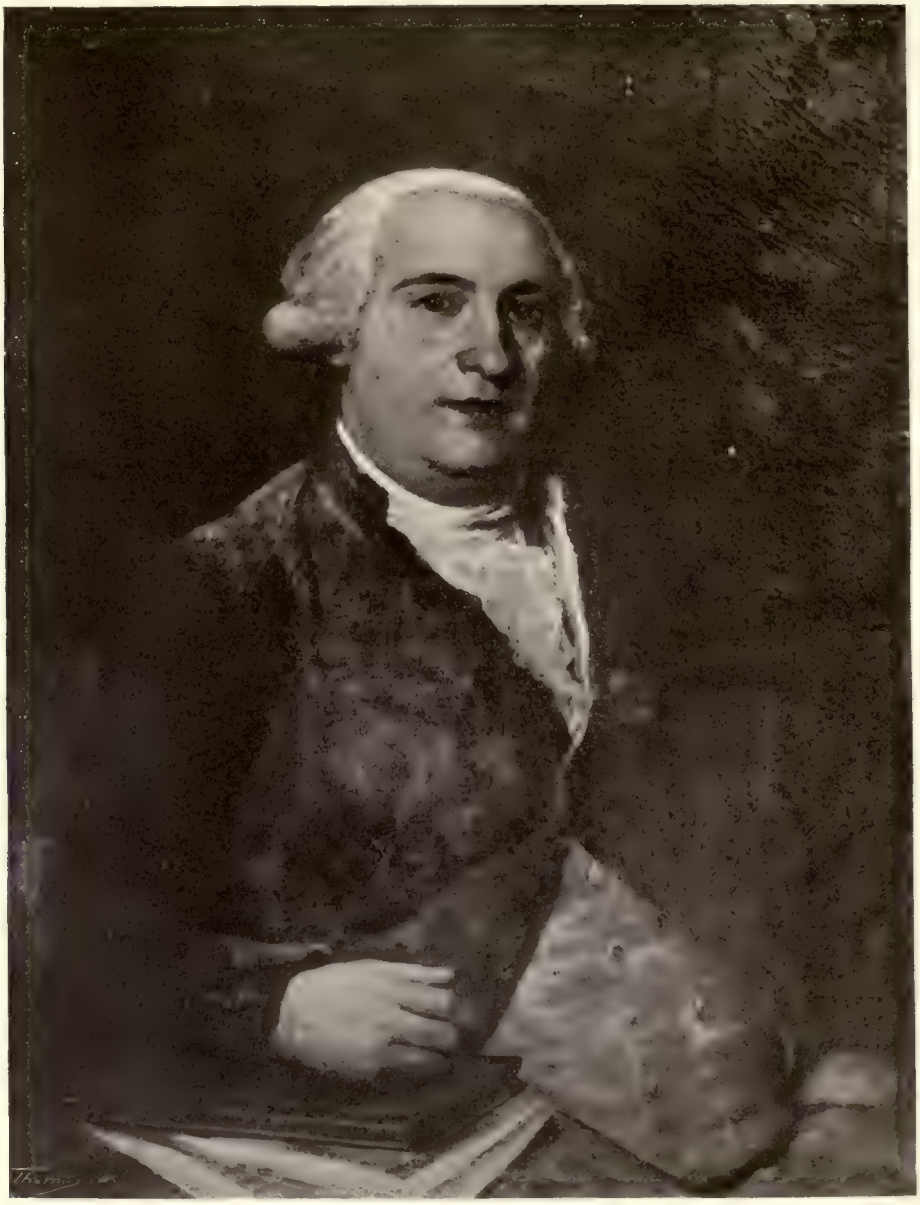
GOYA — RETRATO DE UN DESCONOCIDO. PROPIEDAD DE D. J. M.

sú casa al día siguiente. Este retrato quedó propiedad de la retratada, y a su muerte, por expresa voluntad de la testadora, pasó a ser propiedad de la repetida Academia de Bellas Artes de San Carlos. Tan notable era en conserva de generación en generación, que al entrar en la clase de dibujo del natural que dirigía D. José Vergara, todos los alumnos, abandonando su trabajo, se pusieron en pie y saludaron respetuosamente al maestro con el

SAN FRANCISCO DE BORJA DESPIDIÉNDOSE DE SU FAMILIA, POR GOYA. CATEDRAL DE VALENCIA

asombro que produce la presencia del hombre genial. Goya, con su inmensa perspicacia, posesionóse momentáneamente de su situación y dando una prueba de confraternidad y cariño a los alumnos. sentóse en el primer cajón que halló libre y dibujó sobre un papel con pasmosa facilidad el modelo colocado para estudio. Una salva de aplausos y vítores de todos los concurrentes, hizo terminar animadamente aquella visita, que había comenzado con la cortedad y ceremonia del acto oficial.

Seguramente pintó Goya durante su estancia en Valencia muchos cuadros aquí no reseñados por ignorar cuales fueron, pues acontece de continuo, que las obras de arte pasan mil vicisitudes, haciendo muy difícil o casi imposible poderlas estudiar en el lugar



GOYA. DON MARIANO FERRER. PROPIEDAD DE LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA

SAN FRANCISCO DE BORJA Y UN CONDENADO,
POR GOYA. CATEDRAL DE VALENCIA

RETRATO DE DOÑA JOAQUINA CANDADO, POR GOYA. PROPIEDAD DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS. VALENCIA

EL ARZOBISPO DON JOAQUÍN COMPANY, POR GOYA. ARCHIVO (PISO PRINCIPAL) DE LA IGLESIA DE SAN MARTÍN. VALENCIA

RETRATO DE FRANCISCO BAYEU, POR GOYA. PROPIEDAD
DE LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS, DE VALENCIA

EL GRABADOR R. ESTEVE, POR GOYA. (1815)
PROPIEDAD DE LA REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE SAN CARLOS. VALENCIA

donde se hicieron o para el que se destinaron.

Goya debió estudiar con fijeza el tipo del labriego valenciano, y su escrutador ingenio grabaría en su retina los pintorescos *zaragüelles* y demás indumentaria tan característica en los campesinos de la región levantina, en tanto que en su memoria guardaría el recuerdo de sus condiciones morales, tales como su laboriosidad para el trabajo, su firmeza en el amor patrio y su valor en la pendencia.

Así; lo representa en el tapiz de *El Cacharrero*, tranquilo y paciente, dedicado a la venta de la loza que hizo famosa aquella fábrica de Alcora fundada por el Conde de Aranda.

En el tapiz de *La riña en la Venta Nueva*, se le ve luchando valientemente con tragineros y arrieros, «sujetando a dos contrincantes por el cuello y por la oreja, habiéndolos derribado al suelo, a pesar de algunos que quieren contenerle» (7). Por último, en el lienzo de la lucha del pueblo de Madrid con los mamelucos de Napoleón, no falta la figura del valenciano junto a otros héroes populares, lanzándose bravamente contra uno de aquellos y luchando con gran coraje.

El fecundísimo temperamento del gran maestro, del cual son testimonio fehaciente los centenares de lienzos que de él se conocen y los innúmeros dibujos y grabados, no podría reposar ni aún en las horas de las cortas veladas estivales, y si durante el día pintaba lienzos famosos llenos de luz y poesía, aquellas horas en que la falta de la luz natural le obligaría a dejar pinceles y paleta, dedicaríalas a repentizar dibujos y aguafuertes.

GOYA — LA HUÍDA A EGIPTO (8)

Al llegar a este punto se me ocurre conjeturar: ¿Grabaría en Valencia, entre otras, alguna de las planchas de su famosa *Tauromaquia*? Obedece esta pregunta a la circunstancia de poseer una serie de estas láminas «pruebas de estado» sin numerar y faltando a algunas de ellas el acuatinta y son procedentes de la colección de estampas que poseía un académico de la de San Carlos de Valen-

(7) Ceferino Araujo: Goya, pág. 15.

(8) Aguafuerte pura reproducción del ejemplar perteneciente al autor del artículo. Ceferino Araujo dice en su obra *Goya*, pág. 120: «Debe ser uno de los primeros grabados de Goya. Es raro. La Biblioteca Nacional posee un ejemplar.»

(9) Alberto F. Calvert en su obra *Goya, an account of his life*, publicada en Londres en 1908, reproduce en la lámina 118 un grabado en acero copiando este lienzo, y al que le pone la siguiente nota: «Retrato del artista por el mismo. (M. León Bonnet.)»

RETRATO DE UN DESCONOCIDO, POR GOYA (9)

cia, contemporáneo de Goya, muy aficionado a las artes gráficas que cultivaba aunque sin alcanzar renombre en ellas

Si Goya no las grabó en Valencia, ¿por qué remitir a otro artista amigo pruebas sin terminar y con la numeración hecha a lápiz de su propia mano, junto con otras pruebas perfectas? Cabe más la suposición de que tiradas por el maestro para estudiar el estado de las planchas, fuesen recogidas y guardadas cuidadosamente por quien era conocedor de su mérito. Sólo a título de curiosa suposición expongo esta idea.

Por último, Goya dejó imperecedero recuerdo en Valencia. Su persona fué popularizada en figurillas de barro cocido, sus cartones copiados en azulejos y sus frases ingeniosas y anécdotas, comentadas y celebradas hasta nuestros días.

MANUEL GONZÁLEZ MARTÍ.

LA VIDA ARTISTICA

PARÍS. — El «Salón de la Escuela Francesa» o «Salón de Invierno», abre la marcha artística. Fué una completa manifestación, por lo general, del arte comercial y anodino.

El número de exposiciones particulares ha ido en aumento. La más importante fué la de Renoir, en casa *Bernheim Jeune*. Pudo contemplarse una admirable colección de telas que daban completa idea de la obra inmensa del artista, desde la *Diana, La mujer y la cotorra, La bañista y el falderillo*, de 1867, 1868 y 1869, a los últimos estudios de magistral simplicidad, pasando por el célebre *Palco*, de 1874. Octavio Mirbeau, en el prefacio del catálogo, dice: «En esta exposición, en la cual toda la obra, año por año, se resume, Renoir aparece a la altura de los que han logrado que su gloria se afirme en el consentimiento universal. Renoir ha vivido y ha pintado. Todo su genio está quizás en esto. Así es que su vida entera y su obra son una lección de felicidad. Ha pintado con alegría, con la suficiente alegría para no proclamar a gritos esa alegría de pintar que los pintores tristes manifiestan líricamente. Renoir es, quizás, el único gran pintor que no ha pintado jamás un cuadro triste. De igual modo que en compañía de Monet y de Pissarro se oponía a los académicos de 1875, se opone afortunada y saludablemente a los académicos de 1913.»

V. MARAIS–MILTON — QUINCE, CATORCE

En la misma casa expuso Pierson; artista obstinado en representar la vida y la luz, lográndolo unas veces y fracasando muchas. Su comentador, Pablo Signac, como es natural, le ensalza, indicando el esfuerzo que ha tenido que hacer y hace aún para olvidar y aprender de nuevo el oficio sin el bagaje de recetas y trucos convencionales.

El revolucionario Van Dongen exhibió también en el propio local, afirmando sus facultades de autodidacto que le colocan en situación de completa originalidad, lograda a fuerza de desdeñar el dibujo y el color y fiarse solamente de un vago instinto.

Vladislao Graunzon, ha emprendido la tarea de la *interpretación correctiva*, a base de cubismo e impresionismo. Así es, que se

ha esmerado en copiar, según este sistema, algunos cuadros de Poussin existentes en los museos del Louvre, del Prado y de Roma; y de este modo, Poussin, interpretado y corregido convenientemente, sirve de atormentada base a las obras originales del pintor ruso, el cual, de creer a sus admiradores, es uno de los portaestandartes de «la era de las realizaciones totales que ha comenzado.» Sin tanta filosofía, y un poco más de gusto, Guerin sigue evocando honradamente la delicadeza del siglo XVIII. Su exposición en la *Galería Drouet* ha sido un éxito, y la crítica ha alabado su labor pacienzuda.

G. HERVÉ — OCIOSIDAD

Un estimable éxito obtuvo Eugenio Delestre con su exhibición de pasteles, acuarelas, dibujos y litografías en la *Galería Devambez*. Delestre es, ante todo, un brillante paisajista y un constructor admirable debido, seguramente, a la influencia de la arquitectura, que abandonó por la pintura.

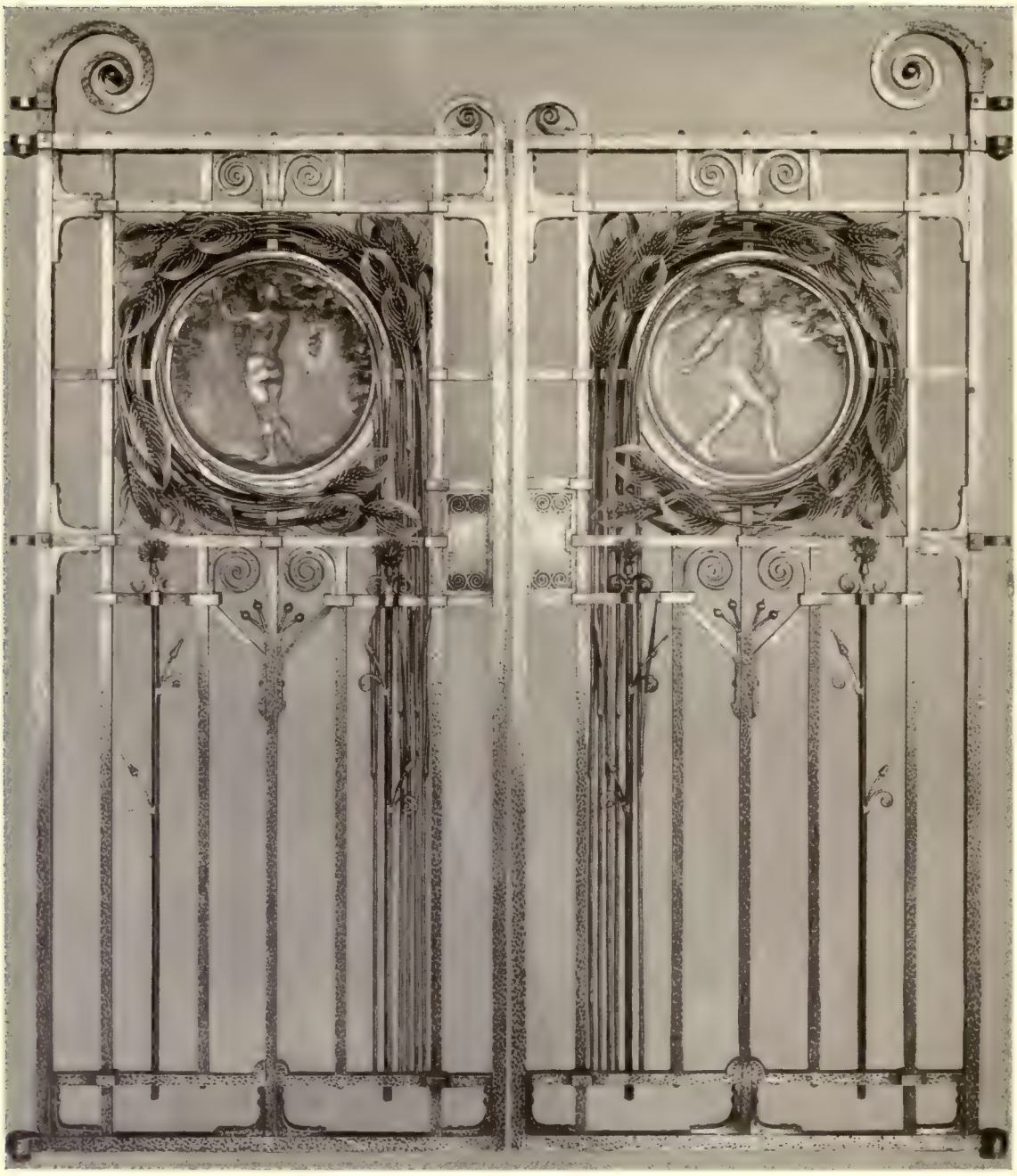
La primera exposición de «Artistas de animales», ha sido un triunfo para sus organizadores. Admíranse las obras de Rodin, René Paris, Perraul-Harry y otros escultores, y las obras de los pintores Liljefordos, Steinlen, Oger,—con sus magníficos estudios de fieras, caballos y sus inimitables gatos,—y Jouve, exquisito decorador, etc. Avaloraba la exposición una colección incomparable de acuarelas de Barye.

En la *Galería Durand Ruel* tuvo efecto la quinta exposición de la «Sociedad Moderna». Presentaban obras de gran mérito Enrique Martin, Chabas, Alluaud, Sureda, Rassenfosse, Morisset, Madeline y Steinlen, entre otros.

El Arte decorativo ha tenido dos magníficas manifestaciones. En el Pabellón de Marsan se celebró el «8.º Salón de Artistas Decoradores», conjunto brillante de esfuerzos encaminados a lograr el estilo de época, por cuyo logro tanto se batalla, con objeto de que pueda ser un hecho al realizarse la próxima Exposición Internacional de Arte Decorativo. El estilo francés moderno no aparece, a pesar de todo el empeño de destruir los estilos Luis XV, Luis XVI e Imperio. Los muebles de conjunto que exponen los *ensembleurs*, son algo anárquicos, y su estilo, queriendo ser la negación de los anteriores, tiene algo de ellos precisamente, careciendo, por esto, de carácter.

La «Exposición de Arte Decorativo», de la *Galería Manzi y Jovant*, ha permitido admirar una obra muy completa del decorador francés Alberto Besnard, especialmente los cartones destinados a la decoración del Teatro Francés, y algunas obras de la juventud del autor.

Se ha inaugurado la «Exposición de Artistas Independientes». Este año ocupan los 3500 envíos, cincuenta salas dispuestas en la interminable serie de barracones erigidos en el *Quai d'Orsai*. La última manera es la llamada *orfismo*, mezcla de cubismo y futurismo, exaltación de volúmenes y valores por planos de color violento. Con todo, nada surge que sea verdaderamente importante, en un sentido o en otro, y beneficioso al arte. Salvo alguno que otro convencido, pero no menos equivocado, la masa general de *fauves* sigue la eterna tradición de *épater*, pues no es otro su propósito, ni pueden ser otras sus aspiraciones. El caso es llamar la atención.



BELLERY-DESFONTAINE Y E. ROBERT — VERJA DE HIERRO FORJADO

Aparte de los citados, pueden admirarse, en los Independientes, sinceras muestras de arte verdadero, esfuerzos de laboriosa probidad en mayor número que en años anteriores, y que van haciendo del Salón de revolucionarios un centro muy apreciable y digno de toda suerte de atenciones.

Las dificultades de orden económico que impedían la realización del proyecto de traslado del Museo de Louxemburgo, al antiguo Seminario de San Sulpino, se han solucionado, votándose los créditos necesarios y permitiendo que, en breve, sea un hecho.

S. Teixidor.

ÍNDICE

INDICE

POR ORDEN ALFABÉTICO DE AUTORES

TEXTO

PÀGS.

Arco (Ricardo del)
Iconología Mariana en la provincia de Huesca 419

Badrinas (A.)
Los talleres de Arte Industrial alemanes . 383

B. E. (A)
Hans Looschen 51

Cadra (Janko)
La Vida Artística. Gracovia 228

Chavarri (Eduardo L.)
La Vida Artística. Valencia. 154

Conde de Las Navas (El)
De la Real Biblioteca. Anaquelería-Exposición 359

Ferrán (Pedro Enrique de)
Los pintores flamencos modernos. Juan Delville. 251

Gálvez (Manuel)
El Museo de Bellas Artes de Buenos Aires . 269

García de Quevedo (Eloy)
Exposición de arte retrospectivo de Burgos. 307

González Martí (Manuel)
Goya y Valencia 429

Gudiol (J.) Pbro.
Encuadernaciones de Vich. 240

Lampérez y Romea (Vicente)
Las Casas de Contratación españolas . . 349

Loga (Valeriano von)
Los cuadros de la «Hispanic Society of America» 119

PÁGS.

M.
Concurso de Arquitectura 193

Maier (Rafael)
Gerald Moira 144
Felipe A. Laszló 293

Mtd. (M)
La Vida Artística. Hungría. 69

Mauclair (Camilo)
Ignacio Zuloaga 1

Pérez Cabrero (Arturo)
Ibiza Arqueológica 136
Arqueología ebusitana 203

R. (W.)
La Vida Artística, Munich. 259

Roches (Fernando)
El Salón de Otoño de 1912. París. . . . 58

Romero de Torres (Enrique)
El pintor de los muertos 41
Un nuevo retrato de Góngora pintado por Velázquez 231

Teixidor (S.)
La Vida Artística. París 75, 451

Tramoyeres Blasco (L.)
La Virgen de la Leche en el Arte . . . 79
Arte español primitivo en Pisa y Génova . 285

Vega y March (Manuel)
Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes de Barcelona 366

Anónimos
Bibliografía 262
Ecos Artísticos. 381
La Vida Artística. Barcelona . 69, 158, 226, 256
La Vida Artística. Viena 257

GRABADOS

PÁGS

Alcorta (Rodolfo)
La dama del collar 59

Andreu (M.)
Plato esmaltado 260
Joyero esmaltado (frente) 261
Joyero esmaltado (conjunto) 261
Bombonera esmaltada 262
Estudio 263
Estudio 263

Anglada (H.)
Espera. 270

Baar (Hugo)
Camino del cementerio 267

Bail (José)
La comida de las sirvientas. 278

Beauneveu (Andrés)
La Virgen dando el pecho a Jesús. Miniatura. (Biblioteca Real. Bruselas) . . 100

Bellery-Desfontaine y E. Robert
Verja de hierro forjado. 452

Bertsch (K.)
Dormitorio 397
Aparador 401
Sofá, sillones, silla y mesa 404
Relojes 409
Sofá 410
Mesa para café. 411
Trinchante 416
Salón 416
Aparato de iluminación 417

Bernard (José)
Cabeza de mujer 66
Muchacha haciéndose el tocado . . . 67

Bolonia (Andrea de)
Virgen y Jesús lactando. Iglesia de San Agustín. Pauzola 83

Boltraffio (Giovanni)
Virgen con el Niño en brazos 95

Bona (E.) **y Sagnier** (J. M.)
Proyecto de chalet en Bagur 197

Bonnart (Pedro)
Escena veraniega 62

Bordás (Juan)
Proyecto de Casa Consistorial 194
Proyecto de chimenea 195

Braut (Alberto)
Estudio 60

Cabanyes (A. de)
Paisaje. 72

Camulio (Bartolomé de)
La Virgen de la Humildad. (Detalle) . . 89

PÁGS.

Carreño de Miranda
Inmaculada Concepción 132

Carrière (E.)
Los dos amigos 272
Mujer que mira 273

Casanovas (E.)
Retrato 69
Cabeza de mujer 70

Civitali (Mateo)
Virgen dando el pecho a Jesús. . . . 99

Claeszoou (Marinus)
Virgen del Canastillo 113

Clarasó (E.)
Fe. 381
Esperanza 381

Clève (Jóos van)
La Virgen con Jesús de pie. 104

Colom (Juan)
Arboles 71
Tamarit 71

Corot
El estanque de Ville d'Avray 275

Cottet (Carlos)
Puente en Royans 276

Cuadrado Ruiz
Un quite 156

Ghissi (Francesco)
Virgen de la Humildad 90

Degas (E.)
Arreglándose el escarpín 76
La primera bailarina 77

Delville (Juan)
La Escuela de Platón 251
El Amor de las almas 253
El Tesoro de Satán. 255

Domenech Mansana (J.)
Chalet junto a la costa mediterránea . . 193
Planta 193
Planta y sección transversal de la iglesia de Beuda 198

Donzello? (Ippolito del)
La Virgen de Gracia 116

Durero? (Alberto)
Sagrada Familia 114

East (Alfredo)
Un valle inglés. 284

Eyck (Humberto van)
Virgen de pie con el Niño en brazos . . 101

PÁGS.

Eyck (J. van)
Virgen de Lucques. 102

Ferrater (Antonio)
En el taller 152

Festersen
Cerámica 406

Fiorini
Caridad Romana. (Museo del Prado. Madrid) 97

Fornerod (Rodolfo)
El ramo para la fiesta 64

Fortuny (Mariano)
Procesión sorprendida por la lluvia. . . 270

Fouquet (Juan)
La Virgen coronada y el Niño Jesús . . 111

Fuxá (M.)
Retrato de Menéndez Pelayo . . . 228
Genoveva 228

Filipkiewicz (Stefan)
Paisaje. 229

Giampetrino
Virgen ofreciendo el pecho a Jesús. . . 96

Goya (Francisco)
Auto-retrato 157
El Dos de Mayo 119
La Condesa de Alba 120
La duquesa de Alba 158
La duquesa de Alba 159
Don Luis, príncipe de Parma 160
Leandro Fernández de Moratín . . . 161
La Maja desnuda 162
La Maja vestida 163
Las Floreras. Cartón para un tapiz. . . 164
El Columpio. Cartón para un tapiz . . 165
El puesto de loza. Cartón para un tapiz . 166
La familia de Carlos IV 167
Carlos IV en traje de caza 168
Carlos IV en traje de caza 169
El hombre feliz 170
Sucesos campestres 171
Majas en el balcón 172
Una maja 173
Construyendo la iglesia 174
Coche detenido por bandidos 175
Retrato de señora 176
Retrato de señora 177
Las lavanderas. Cartón para un tapiz . . 178
La cucaña 179
Retrato de Carlos IV 180
Retrato del infante D. Carlos María Isidro . 181
Retrato de Camarón 182
Retrato de D. Carlos M. de Borbón . . 183
La Marquesa de Lazán. 184
Condesa-Duquesa de Benavente y Osuna . 185
Fusilamiento del 3 de Mayo de 1808 . . 186
La casa de locos 187
La Infanta María Josefa 188
D.ª Isabel de Borbón, reina de las dos Sicilias 189
Dama desconocida. 190

PÁGS.

Retrato de señora 191
Fernando VII 192
Carlos Deforets 271
Retrato de doña Jacoba Gómez. . . . 344
Caza de un toro a pié. (Prueba de estado de la Tauromaquia) 429
Redondo, picando en la plaza de Madrid. (Tauromaquia). 430
Carlos V, rejoneando un toro en la plaza de Valladolid. (Tauromaquia) 431
Un moro gazul lanceando un toro. (Tauromaquia) 432
El Cid, rejoneando un toro. (Tauromaquia) 433
Ginete poniendo un rejoncito a un toro. (Tauromaquia). 434
Salto Martincho. (Tauromaquia) . . . 434
Dibujo. 435
Dibujo a la sanguina. (De la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia) 437
Retrato de un desconocido. 439
Retrato de un desconocido. 440
San Francisco de Borja, despidiéndose de su familia 441
Don Mariano Ferrer 442
San Francisco de Borja y un condenado . 443
Retrato de doña Joaquina Candado . . 444
El arzobispo don Joaquín Company . . 445
Retrato de Francisco Bayeu 446
El grabador R. Esteve 447
La huída a Egipto 448
Retrato de un desconocido. 449

Greco (El)
Virgen de la Leche. 124
Cristo peregrino 125
La Sagrada Familia 126

Guérin (Carlos)
Composición decorativa 61

Gussmann
Alfombra 387
Rincón de una salita 391
Aparador 412
Comedor 414

Hervé (G.)
Ociosidad 451

Hoffmann
Comedor 400

Hœpfel
El nuevo gimnasio de Schwabieg . . . 266

Jarochi (Wladyslau)
En la iglesia 230

Jourdain (Francis)
Ile-de-France 58

Körösföi (Al. K.)
Caza del oso en el siglo XVIII 73
Tapiz 73

Krause
Caja para guantes. Joyero 390

Kreis (W.)
Salón de música 418

PÁGS

Langer
Cerámica 386
Cerámica 392
Lámparas 417

Laszló (F. A.)
Auto-retrato 293
Retrato de la princesa Ponilly Dietrichstein 294
Retrato de S. M. D. Alfonso XIII . . . 295
Miss Tronton 296
Retrato de Monseñor el conde Vay de Vaya 297
Mlle. Von Riemsdyle 299
Miss Glasgow 300
El príncipe Luis de Battenberg. . . . 301
L. Von Loon 302
Lord Northcliffe 303
Estudio de mi hijo Enrique 304
La condesa de Wemyss 305
Mme. Herbert Cremer 306

Lavery (J.)
La rubia 281

Lebasque (Enrique)
Verano. 63

Leyden (Lucas de)
Virgen sedente, el Niño Jesús y Ángeles . 112

Leoni (León)
Carlos V 75

Llimona (Juan)
Los que se quedan. 226
Al volar 227

Loygorri (José)
Salustiano. 382
Retrato 382

Looschen (Hans)
Quietud del Domingo 51
Ex-libris 52
Hallazgos en antiguas tumbas peruanas . 53
Estudio 55
Croquis 56
En reposo 57

Lorenzetti (Ambrosio)
Virgen de la Leche. (Iglesia de San Francisco. Siena) 82

Lucas (Eugenio)
Desastres de la Guerra 121

Marais-Milton (V.)
Quince, catorce 450

Mehoffer (José de)
La comunión de Juan Sobieski. 268

Menabuoi (Giusto de)
Virgen dando el pecho al Niño Jesús. Fresco. (Capilla de los Scrovegni. Padua) . 84
Virgen dando el pecho al Niño Jesús. Fresco. (Capilla de los Scrovegni. Padua) . 85

Metsys (Quintín)
La Virgen y el Niño dormido 115

PÁGS.

Miguel-Angel
La Virgen, el Niño Jesús y San Juan . . 91

Moira (Gerald)
Justicia 145
La ley inglesa 147
Ley de Moisés 148
Justicia 149

Moisés (Julio)
Retrato 153
Retrato 154

Monet (Claudio)
Orilla del Lavacourt 276

Morelli (D.)
La visita de los santuarios 280

Moro (Antonio)
Margarita, Duquesa de Parma 134

Murillo
El Divino Pastor 127

Muthesius (Hermann)
Butaca y silla 408

Niemeyer (A.)
Porcelana 388
Sala de confianza 399
Chimenea 408
Servicio de mesa 409
Chimenea 413
Lámpara, candeleros y tintero 415

Pantsch (Friderykl)
Mendigos 230

Pareja
Alonso Mona y Villalva 132

Pascual (Ivo)
Rebaño al sol 150
Verano 151
Día gris 152

Patiner (F.)
Descanso en el camino de Egipto . . . 105

Pens (Jorge)
La Caridad. 118

Pisa (Juan de)
Virgen y Niño Jesús. Escultura en mármol 98

Pizá (Jaime)
Retrato de María Barrientos 72

Popineau
Retrato 68

Prutscher (O.)
Armario 410
Cómoda 411
Arca. 411

Puig y Gairalt (R.)
Chalet en la alta montaña 196

PÁGS.

Quirós (Cesáreo)
Angelus 272

Rafols (J. F.)
Ermita de San Pons de Tordera . . . 194
Proyecto de embaldosado hidráulico . . 195

Riemerschmid (Rich.)
Salita 393
Escritorio del Director de un establecimiento 394
Dormitorio del vapor «Kronprinzessin Cäcilie» 395
Dormitorio de laca blanca 396
Comedor de la casa Frank 398
Salita de té. Armario, rinconera, sillones, mesita y sillas 403
Comedor para tomar el desayuno. Vapor «Kronprinzessin Cäcilie» 405
Vitrina y sillón. 407
Lámpara 408
Armario 412
Estudio 414
Silla 415
Reloj de pared. 415
Aparato de iluminación 417
Armario 418

Robbia (Escuela de Lucca de la)
La Virgen y el Niño. Barro vidriado . . 100

Roll (A.)
La mujer y el toro 277

Rubens (P. P.)
La Vía Láctea 109

Rubeus (Bartolomé)
Tríptico de la catedral de Acqui . . . 285
Detalle del tríptico de Acqui 286
El donante del tríptico de Acqui . . . 287

Rusiñol (Santiago)
Vista de la necrópolis púnica del Puig des Molins 203

Samberger (León)
M. Rebes 265

Sagnier (J. M.) **y Bona** (E.)
Proyecto de chalet en Bagur 197

Schuhmacher
Reloj 413

Schulte
Aparador, mesita y sillón 402

Schmoll (Carlos)
El surtidor 264
El huracán 265

Sisley (Alfredo)
El Sena en París al amanecer 279

Solario (Andrea)
La Virgen del cojín verde 94

Soler (Domingo)
Plaza de Cataluña 154

PÁGS

Sorolla (Joaquín)
En la playa de Valencia 269

Valdés Leal
Cabeza de un mártir 41
Cabeza de San Juan 42
Cabeza de San Pablo 43
Cabeza de San Dionisio 44
Cabeza de San Juan 44
Cabeza de Santa Ursula 45
Cabeza de San Juan Bautista 46
Cabeza de Santa Justa, Patrona de Sevilla . 47
Cabeza de San Laureano, Arzobispo de Sevilla 48
Cabeza de un obispo mártir 48
Cabeza de un obispo mártir 49
Cabeza de San Pablo 49
Cabeza de San Juan 49
Cabeza de San Juan 50
Cabeza de San Pablo 50
Don Miguel de Mañara 122
Via-Crucis. 123

Valls (E.)
Colomes de l'Horta 155
La fuente de las doncellas 155
Flor de Naranjo 156

Vasari (Jorge)
La Caridad 117

Vázquez Díaz
Las olas 78

Velázquez
El Conde Duque de Olivares 130
La hija de Juan Bautista del Mazo . . . 131
El Cardenal Pamfili 133
Retrato del poeta Góngora. 233
Retrato del poeta Góngora. 234
Retrato del poeta Góngora. (Tal como lo poseían los herederos del señor Pavón, en Córdoba 235
Retrato del poeta Góngora. (Tal como lo posee D. Antonio de Gandarillas en Madrid) 237
Retrato del poeta Góngora. (Procedente de la Colección del Marqués de Cabriñana) 239

Vigilia (Juan de)
La Virgen con el Niño y santos. Tríptico. (Detalle del Museo Nacional. Palermo). 88

Vilaldrich (M.)
Tipos de Triana 256
«En Ton Pinar Calderot, baille d'Almatret» 257
Auto-retrato 258
Mis funerales 259

Villaert (J.)
Día de mercado 282

Vinci (Leonardo de)
Madonna de la Casa de Litta 93

Viscaí (F.)
Bodegón 227

Weyden (Roger van der)
San Lucas pintando a María 103

PÁGS.

Wilder (Andrés)
El Oise en Janville. 65

Zak (Eugenio)
Estío 60

Ziem (Félix)
Molinos al borde del río (Holanda). . . . 274

Zorn (A.)
Gops Mor 283

Zubiaurre (Valentín de)
Por las víctimas del mar 78

Zuloaga (Ignacio)
El Castillo de Cuéllar 1
L. Brival en «Carmen». 1
La Empolvada. 2
Víspera de Toros 3
La Merienda 4
Mi tío Daniel y su familia 5
Retrato de la señorita M. 6
Retrato 7
Mr. Oscar Browning 8
Paulette de la Harpe 9
Las Brujas de San Millán 11
Estudio 12
Mi prima Cándida. 13
Segovia 14
Coquetería Gitana 15
Merceditas. 16
El Matador «Corcito» 17
El Buñolero 18
Los Vendimiadores. 19
Juez de Pueblo 20
Gitana. 20
Lucienne Brival en «Carmen» 21
La familia del torero «Gitano» 22
El alcalde de Torquemada. 23
En Saint Cloud 24
Un juez de pueblo. 25
Una calle en Haro 26
Mis primas. 27
La del abanico. 29
Gregorio «El Botero» 30
Rita Lydig. 31
Bailadora 32
Estudio para un retrato 33
Víctima de la fiesta 34
Mujeres de Sepúlveda 35
Toreros del pueblo 36
El Cristo de la Sangre 37
Madame Louise. (Museo de Venecia) . . 38
Las dos amigas 39
En la Piadera 40

Zurbarán
Cartujo leyendo. 135

Anónimos

Almudi de Valencia (Interior del) . . . 355
Arqueología Ebusitana. . . . 205 a 225
Arqueta de bronce esmaltado. Real Monasterio de Santo Domingo de Silos . . 317
Biblioteca Nacional. París. Virgen de la Leche. Miniatura 110
Burgos. Sala primera de la Exposición . . 307

PÁGS.

Cáliz de la parroquia de San Pedro y San Felices (Burgos) 332
Canal del Danubio en Nussdort (Esclusa y viaducto del) 266
Capa de tisú bordada en oro 337
Capitel Románico 200
Capiteles de la iglesia de Porqueras . . 201
Casa de Contratación de Sevilla (Patio de la) 354
Casa de Contratación de Sevilla (La) . . 354
Casulla de terciopelo azul con tiras bordadas. 336
Catedral de Burgos. Tapiz de la colección de las Virtudes 309
Catedral de Burgos. Capa de las llamadas de Basilea 310
Catedral de Burgos. Capa de las llamadas de Basilea. (Detalle de una). . . . 311
Catedral de Burgos. Tenebrario de bronce. 314
Catedral de Burgos. Ánfora de plata de los Santos óleos 314
Catedral de Burgos. Tira bordada de una casulla de terciopelo encarnado, parroquia de San Gil de Burgos, y tres tiras bordadas de casulla, terciopelo morado, rojo y verde, de la capilla de la Concepción y Santa Ana 335
Cofrecillo de plata del convento de San Blas (Lerma) 333
Copón de plata sobredorada de la parroquia de Ezcaray (Logroño) 329
Coronación de San Gregorio (La) . . , . 129
Cruz parroquial de Iglesias. 327
Cruz de la iglesia de Salcedo (anverso). . 321
Cruz de la iglesia de Salcedo (reverso) . . 321
Cruz parroquial de plata de Lara (anverso). 322
Cruz parroquial de plata de Lara (reverso) . 322
Cruz parroquial de plata de Ezcaray (anverso) 323
Cruz parroquial de plata de Ezcaray (reverso) 323
Cruz parroquial de Vizcainos 324
Custodia de la parroquia de San Pedro y San Felices (Burgos) 328
Descanso en el camino de Egipto. Grabado en madera. Hofbibliothek. Viena . . 117
Dresde-Hellerau. Vista total de la fábrica de muebles. 383
Patio de la fábrica 383
Entrada al despacho de la fábrica . . . 384
Cuarto del Director 384
Vista parcial del patio de la fábrica. . . 385
Tapete, botella y vasos. 389
Servicio de cristalería 390
Escuela de Bellas Artes de Barcelona (Trabajos de alumnos de la). . . 366 a 380
Estuche de cuero repujado. (Anverso). Real Monasterio de las Huelgas 313
Estuche de cuero repujado. (Reverso). Real Monasterio de las Huelgas 313
Felipe II (?). Busto italiano del siglo XVII . 74
Ibiza. Vista general de la ciudad . . . 203
Iglesia de Palera 198
Iglesia de Beuda. Fachada 199
Iglesia de Lladó. Capiteles. 200
Iglesia de Lladó. Portada 202
Iglesia de Porqueras (Fachada de la) . . 201
Iglesia del gran cementerio de Viena (La) . 267
Juicio final. Fragmento de estampa del siglo XV. Col. Rosenthal. Munich . . 114
Juno alimentando a Hércules? 80

PÁGS.

Libro de caballeros de Santiago de Burgos. (Página del) 345
Lonja de Palma de Mallorca. Exterior . . 349
Lonja de Palma de Mallorca. Interior . . 350
Lonja de Zaragoza. Exterior 351
Lonja de Zaragoza. Interior 352
Lonja de Barcelona. Interior 353
Lonja de Valencia. Patio 355
Lonja de Valencia. Exterior 356
Lonja de Valencia. Fachada posterior . . 357
Lonja de Valencia. Interior 358
Madre lactando a su hijo. Bronce . . . 80
Madre dando el pecho a su hijo. Bronce romano. 81
Medallero Real. Medalla de oro conmemorativa de las bodas del rey D. Felipe V con D.ª María Luisa de Saboya . . . 362
Medallero Real. Medalla de oro que el Gremio de Mineros de Nueva España acuñó en honor de Carlos III 363
Monasterio de las Huelgas. Cruz que se dice llevó el arzobispo D. Rodrigo en la batalla de las Navas 312
Mueble Florentino. 347
Museo de escultura antigua. Berlín. Diosa madre. Bronce romano. 79
Museo cívico de Mántua. La Virgen y el Niño. Siglo XV 92
Museo Nacional. Nápoles. Huida a Egipto. 106
Museo Cívico de Pisa. Santa Ursula . . 288
Museo Cívico de Pisa. Santa Eulalia . . 289
Musec Cívico de Pisa. Retablo de Santa Catalina 290
Museo del Prado. Madrid. María con el Niño dormido en brazos 107
Museo Episcopal de Vich. Encuadernación del año 1250 240
Museo Episcopal de Vich. Encuadernación del año 1280 241
Museo Episcopal de Vich. Primera página de la glosa sobre el Evangelio de San Juan 242
Museo Episcopal de Vich. Encuadernación de la primera mitad del siglo XIV . . 243
Museo Episcopal de Vich. Detalle de una encuadernación del siglo XIV . . . 244
Museo Episcopal de Vich. Encuadernación siglo XV 244
Museo Episcopal de Vich. Encuadernación de la primera mitad del siglo XIV . . 245
Museo Episcopal de Vich. Encuadernación del siglo XV. 247
Museo Episcopal de Vich. Encuadernación del siglo XV. 248
Museo Episcopal de Vich. Encuadernación del siglo XV. 249
Museo Episcopal de Vich. Encuadernación de fines del siglo XV o principios del XVI. 250
Necrópolis de Ebuso. Busto de barro cocido. 136
Necrópolis de Ebuso. Barro cocido. . . 137
Necrópolis de Ebuso. (Barro cocido fenicio de la) 138
Necrópolis de Ebuso. Escarabeos sellos, griegos. 139
Necrópolis de Ebuso. Escarabeos sellos, fenicios. 140
Necrópolis de Ebuso. Escarabeos sellos, griegos. 142
Necrópolis de Ebuso. Escarabeos sellos, fenicios. 143

PÀGS.

Necrópolis de Ebuso. Escarabeo sello griego 143
Necrópolis de Ebuso. Biberón, de tierra cocida, que representa una paloma . . 141
Necrópolis de Ebuso. Biberón, de tierra cocida, que representa un carnero padre. 141
Necrópolis púnica del Puig des Molins. (Vista de la gran) 203
Necrópolis púnica. (Interior de un hipogeo de la necrópolis púnica de Puis des Molins) 204
Nuestra Señora de Arraro. Panzano . . 419
Nuestra Señora del Río. Labata . . . 420
Nuestra Señora de Foces. Ibieca . . . 420
Nuestra Señora del Monte. Liesa . . . 421
Nuestra Señora de las Fuentes. Sariñena . 422
Nuestra Señora de Cillas. Siglo XIII . . 426
Ostensorio de plata sobredorada de la parroquia de Santa María de Briviesca. . 330
Ostensorio de plata sobredorada de la parroquia de San Pedro y San Felices (Burgos) 331
Pila bautismal de Beuda 199
Políptico de las monjas Agustinas de Villadiego 341
Real Biblioteca. Vista parcial de la sala sexta 359
Real Biblioteca. Libro de la montería . . 360
Real Biblioteca. Shah Nameh 361
Real Biblioteca. Una página de la batalla campal de los perros y lobos . . . 362
Real Biblioteca. Encuadernación de un «Ofice de la semaine sainte» que perteneció a Luis XVI 363
Real Biblioteca. Dupanloup. «Manuel des catechismes», de S. M. la Reina D.ª Mercedes de Orleans 364
Real Biblioteca. Libro de oro dedicado a D. Alfonso XIII por la Colonia española y Cámara de Comercio de París. . . 364
Real Biblioteca. Cofrecito regalado por la ciudad de Londres al Rey de España . 365
Real Biblioteca. Cofre que guarda el libro ofrecido a SS. MM. con las firmas de los Alcaldes. 365
Retablito de la iglesia de San Pedro el Viejo. Huesca 422
San Juan Bautista. Génova. Chapado de azulejos de la iglesia de Santa María de Castello. 291
San Jorge. Idem, ídem, ídem 292
Santo Domingo de Silos. Retablo en cobre dorado y pintado. (Fragmento del) . . 315
Santo Domingo de Silos. Cáliz Ministeral . 315
Santo Domingo de Silos. Custodia de plata sobredorada 318
Santo Domingo de Silos. Detalle de la Custodia de plata sobredorada 319
Santo Domingo de Silos. Patena de plata sobredorada. 320
Tabla de la capilla de la Natividad en la parroquia de San Gil (Burgos) . . . 339
Tabla de la parroquia de San Esteban (Burgos) 340
Templo Es Cuyeram (Puerta del) . . . 204
Tienda de campaña del sultán Almohade Al-Manzor, recogido por Alfonso VIII en la batalla de las Navas de Tolosa y llamado vulgarmente «Pendón de las Navas» 325

PÀGS.

Tríptico de la parroquia de los santos Cosme y Damián (Burgos) 343
Virgen alimentando al Niño Jesús. (La) Cementerio de Priscila 81
Virgen, el Niño Jesús y Angeles. Detalle de un tríptico. Santa María la Misericordiosa. Termini 87
Virgen, dos ángeles y las Santas Catalina y Bárbara (La) 128
Virgen que se venera en el convento de Santa Clara de Huesca, vista de frente. Siglo XIV. 424
Virgen que se conserva en el Convento de Santa Clara, de Huesca, vista de perfil. Siglo XIV 425
Virgen de Montserrat en la iglesia de la Magdalena, de Huesca 427
Virgen de Salas y de la Huerta. Huesca . 423
Virgen del Santuario de las Mártires. Huesca. 428
Virgen de Yéquenda. Siglo XIII. 421

ESTA PUBLICACIÓN, EDITADA, GRABADA
E IMPRESA EN LOS TALLERES THOMAS,
DE BARCELONA, FUÉ COMENZADA EL
XV DE ENERO DE MCMXIII TER-
MINÓSE DE IMPRIMIR ESTE
TERCER VOLUMEN EL
XXXI DE DICIEMBRE
DEL MISMO
AÑO

N
7
M8
v.3

Museum

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY